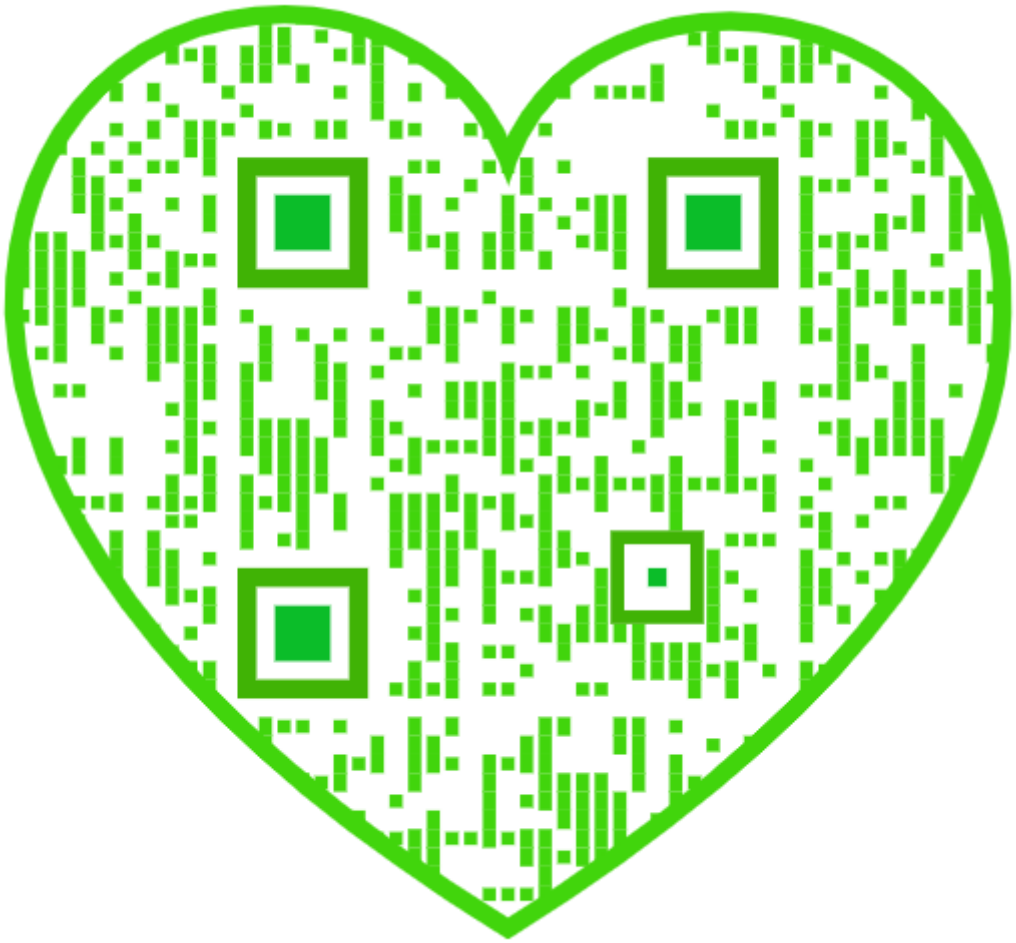
DE GESCHIEDENIS DER TOONKUNST

DOOR

WOUTER HUTSCHENRUIJTER

ENCYCLOPÆDIE VAN DE WERELDBIBLIOTHEEK

I H



DEN HEER JOH. WITKAMP

ONDER-VOORZITTER DER AFDEELING ROTTERDAM VAN DE MAATSCHAPPIJ TOT BEVORDERING DER TOONKUNST

HOOGACHTEND EN VRIENDSCHAPPELIJK

:: OPGEDRAGEN. ::

NEDERLANDSCHE
BIBLIOTHEEK
ONDER LEIDING VAN L. SIMONS
BOEKEN ZIJN DE
UNIVERSITEIT
ONSER DAGEN.
UITGEGEVEN DOOR
DE MAATSCHAPPIJ VOOR GOEDE EN
GOEDKOOPE LECTUUR · AMSTERDAM

DE GESCHIEDENIS DER TOONKUNST

TWAALF VOORDRACHTEN

GEHOUDEN IN DE VOLKS-UNIVERSITEIT TE ROTTERDAM

DOOR

WOUTER HUTSCHENRUIJTER.

Dit werk maakt een onderdeel uit van onze serie

ENCYCLOPÆDIE IN
MONOGRAPHIEËN

EERSTE VOORDRACHT

INLEIDING — OORSPRONG DER MUZIEK — CHINA — INDIË — EGYPTE — DE HEBREEËRS — GRIEKSCHE MUZIEK: HET TOONSTELSEL, PYTHAGORAS EN ARISTOXENOS; DE OLYMPISCHE SPELEN; LYRA, KITHARA EN AULOS; DE GRIEKSCHE TRAGEDIE — DE TOONKUNST VAN HET ROMEINSCHE RIJK — AANVANG VAN DE CHRISTELIJKE KERKMUZIEK: HYMNEN; DE KERKTOONSOORTEN.

Geachte Toehoorders!

Met het grootste genoegen heb ik de uitnoodiging aanvaard, U in een twaalftal voordrachten, een beeld te geven van wat gewoonlijk heet: de Muziekgeschiedenis, maar wat ik liever — in navolging van mijnen kunstbroeder VAN MILLIGEN — zou willen noemen „de Ontwikkeling der Toonkunst". Want het is mijn voornemen (meer nog, ik acht het mijnen plicht) te trachten U te laten zien hoe de Muziek, van uit de meest primitieve en schijnbaar weinig beteekenende kiemen, gegroeid is tot de zoo gecompliceerde kunstuiting zooals wij ze tegenwoordig kennen; tot den zoo belangrijken factor in het leven van den beschaafden mensch.

Dat ik zonder aarzelen de vereerende uitnoodiging heb aanvaard, mag ik niet beweren. De bezwaren die te overwinnen waren, ik heb ze niet onderschat! Om er één te noemen: de ontzaglijk rijke, zoo uitgebreide stof, moet in twaalf korte bijeenkomsten worden besproken.

Wanneer ik U er op wijs, dat de „Geschichte der Musik" van FRANZ BRENDEL — een boek van nog steeds groote waarde — in vijf-en-twintig voorlezingen is ingedeeld; dat het als nadere bepaling van den titel zegt: „van de eerste christelijke tijden tot op heden"; dat dit „heden" ver achter ons ligt (de 6de uitgaaf van het boek verscheen in 1878) en dat het mijn voornemen is, de geschiedenis der muziek te behandelen van af het eerste, quasi-voorhistorisch begin tot op *ònzen* tegenwoordigen tijd, dan zal het U duidelijk zijn, dat ik mijn stof zal moeten beperken tot het meest wezenlijke, tot de onmisbare schakels van de lange keten; dat ik — met den besten wil — slechts een vluchtig, flauw-omlijnd schetsbeeld zal kunnen teekenen.

Toch acht ik 't wenschelijk — neen, noodzakelijk! — dat wij samen, in deze twaalf bijeenkomsten, het gansche gebied der Muziekgeschiedenis doorloopen.

Op deze wijs, en zóó alleen, zal 't U mogelijk zijn een overzicht te verkrijgen van de ontwikkeling der Toonkunst. De aldus verkregen kennis kan dan later, in reeksen van meer specialiseerende voordrachten, worden aangevuld.

Dáár zouden dan kunnen worden besproken: de geschiedenis van de Instrumentaal-muziek; van het muziekdrama en de opera; van de muziekinstrumenten en van de Programma- (of beschrijvende) muziek.

Ook meer uitvoerige biografische verhandelingen over de groote meesters, en een onderzoek naar de beteekenis van hunne werken, zouden daar op hunne plaats zijn. PALESTRINA, BACH, HAENDEL, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, GLUCK,

WAGNER, STRAUSS, MAHLER — ik noem de namen zooals zij mij voor den geest komen — leveren daartoe overrijke stof.

Maar dat alles is „toekomstmuziek"! Deze cursus — laat mij 't nog eens zeggen — heeft het doel, U een begrip te geven van de ontwikkeling der Toonkunst, van de vroegste tijden tot op heden.

— — — — — — — — — — — — — — — —

De muziek is ontegenzeggelijk de oudste van alle kunsten; 't is zelfs niet te stout beweerd, dat zij zoo oud is als de menschheid. Directe bewijzen voor die stelling bestaan er niet, indirecte des te meer.

In alle sagen en mythen, hoever in de grijze oudheid haar oorsprong liggen moge, wordt van muziek gerept; hetzelfde kan worden gezegd van de alleroudste geschiedverhalen.

Hoe uitte zich die primitieve muziek? Wij weten er niets van, en zullen goed doen ons maar zeer matige voorstellingen te vormen van hare genietbaarheid.

Zeker is 't dat wij het minst gevaar loopen mis te tasten, wanneer wij aannemen dat de primitieve muziek bestond uit het nabootsen van natuurgeluiden (b.v. de stemmen van vogels en dieren) en het maken van rythmisch ingedeeld geruisch.

Deze laatste bewering mag wel tot „stelling" worden verheven, die dan zou kunnen luiden: het hoofdelement van de primitieve muziek, bij alle volken, is de rythmiek.

Zien wij oude Egyptische, Assyrische, Grieksche afbeeldingen, van musiceerende gezelschappen, dan vindt men bij de voorgestelde personen, altijd

minstens een tweetal dat, door in de handen te klappen, de maat aangeeft. Bij de onbeschaafde volksstammen van Afrika, Polynesië enz., treft men hetzelfde verschijnsel aan; zij hebben bovendien met de volken der oudheid het groot aantal slaginstrumenten gemeen.

Wij kunnen verder aannemen dat de ontwikkeling der muziek zeer langzaam is geweest; eveneens, dat menig speeltuig zijn ontstaan te danken heeft aan eene toevallige ontdekking.

Het hooren snorren van de pees van een boog, was — zonder twijfel — de aanleiding tot het vervaardigen van een — zij 't ook primitief en onvolkomen — snaarinstrument. De toon dien de wind aan het holle riet ontlokte, verleidde tot nabootsing; met den adem aangeblazen, gaf dat riet denzelfden, maar meer stabielen toon.

Meer nog: twee rieten van verschillende lengte bleken ook twee verschillende tonen te geven. In een vindingrijk hoofd kwam de gedachte op, eenige van die rietjes naast elkander op een blokje te bevestigen, en de Pansfluit, een instrument, dat verschillende tonen kon geven, was uitgevonden.

Zóó ongeveer kan 't in de oertijden zijn toegegaan. En nu mag de neiging, hierover steeds verder te fantaseeren, groot zijn, toch past hier de waarschuwing, aan die neiging niet te veel toe te geven, want wij bewegen ons op het gebied der onderstellingen, en voelen nergens vasten grond. Maar komen wij in een meer dichtbijliggend tijdperk, zij het ook nog ver in de grijze oudheid, dan blijkt ons dat de kennis van de organen der toonkunst heel wat verder gevorderd is; dat men reeds eene *studie* ervan gemaakt heeft,

en dat uit die studie eene *wetenschap* is voortgekomen.

Wij zien dit bij de voornaamste volken, bij de Chineezen, de Indiërs en de Egyptenaren. Zij allen hadden reeds eene, op wetenschappelijken grondslag gevestigde theorie opgesteld. Veel daarin was gelijkluidend, veel ook verschillend; maar één begrip hadden zij gemeen: zij geloofden onvoorwaardelijk aan den goddelijken oorsprong van de toonkunst.

De Chineezen schreven aan de muziek eene groote opvoedkundige kracht toe; hun grootste geleerde, Kong-fu-tse (hij leefde omstreeks vijf eeuwen voor onze christelijke jaartelling) heeft gezegd: „Wilt gij weten of een land goed geregeerd wordt, en goede zeden heeft? Hoort dan zijne muziek!" Het kan ons niet verwonderen dat in een land waar zulk eene opvatting heerschte, de geleerden zich ernstig met de toonkunst bezig hielden; dat zij nauwkeurige theorieën opstelden en strenge regelen voorschreven. Naar Chineesche gewoonte werd dat alles vastgelegd in langdradige, zwaarwichtige geschriften.

Uit die geschriften blijkt, dat de Chineezen een toonladder toepasten met vijf toontrappen, gelijkstaande aan onze groote-terts-toonladder, met weglating van den *vierden* en den *zevenden* toon.

Onze toonladder van C groote-terts zou dus, volgens de oud-chineesche theorie luiden:

c, d, e, g, a, c.

Dit getal van vijf tonen (de zesde immers is verdubbeling van den eersten, tevens aanvangstoon van eene nieuwe reeks) houdt weder verband met andere begrippen, die de oude Chineezen aan-

hingen. Het getal „vijf" was hun heilig. Zij redeneerden aldus: onze hand heeft vijf vingers; wij hebben vijf zintuigen; er zijn vijf planeten en ook vijf elementen (aarde, lucht, water, vuur en wind), dus moet datzelfde heilige getal aan de toonkunst ten grondslag liggen.

Deze orthodoxe beschouwing vol te houden bleek echter al spoedig onmogelijk; men gevoelde de hinderlijke hiaten, veroorzaakt door het ontbreken van kwart en septime. Daarom voerde — omstreeks zes honderd jaren v. Chr. — Prins Ly-Koang-Ty de beide ontbrekende tonen voor goed in, omdat — volgens hem — „zonder die tonen geene ware muziek mogelijk is", eene bewering die bij niemand onzer bestrijding vinden zal.

Nu is het wel eigenaardig, dat deze toonladder van vijf trappen ook ten grondslag lag aan de muziek der Kelten (vele Schotsche volkswijzen leveren daarvan het bewijs) en — volgens HUGO RIEMANN — ook bij de Grieken in het verst-afgelegen tijdperk, terwijl de onbeschaafde volken in het oosten en op de eilanden van de Stille Zuidzee, in dat wat zij „muziek" noemen datzelfde klassieke voorbeeld volgen.

Met dit eenvoudige toonstelsel der Chineezen vormde dat van de oude Indiërs eene scherpe tegenstelling. Zij verdeelden het octaaf in zeven hoofdtonen, met eene onderverdeeling in twee en twintig kleinere afstanden, die zij „stroetti's" noemden.

Groote vereering voor de toonkunst en een vast geloof aan haren goddelijken oorsprong, ook hier! De god NAREDA, de schepper der Oudindische toonkunst, wordt steeds afgebeeld met de *Vina*,

„het" speeltuig der Indiërs. Die Vina was een hunner talrijke snaarinstrumenten.

Een volk dat zulk eene fijn-uitgedachte muziektheorie de zijne noemt, en daarbij een aantal snaarinstrumenten bespeelt, moet de muziek wetenschappelijk hebben bestudeerd. Immers tusschen snaarlengte en toonhoogte bestaat eene innige verwantschap, alleen te onderkennen door hem die de wiskundige verhoudingen daarvan begrijpt.

Natuurlijk bespeelden de Indiërs ook blaasinstrumenten. Eén daarvan was eene fluit die niet met de lippen maar met den neus werd aangeblazen.

Een wel verschillend, maar niet minder gecompliceerd toonstelsel vinden wij bij de Arabieren. Zij verdeelden hunne toonladder in 17 toontrappen, en onderscheidden afstanden van $^1/_3$ toon; intervallen waaraan het Europeesche oor zich moeielijk gewent. Ook bij hen een groot aantal slag-, blaas- en snaarinstrumenten; de laatste alle van het luit-karakter, d.w.z. zij werden met de vingers van de rechterhand getokkeld.

In Arabië vinden wij den oorsprong van luit, gitaar en mandoline, van de kleine fluit en van de handpauk. Wanneer wij ons herinneren dat de Arabieren ten nauwste verwant zijn aan de Mooren, dat dezen langen tijd de beheerschers van Spanje waren en op dat land en zijne bewoners hun stempel drukten, dan begrijpen wij dat de Europeesche muziek sterke invloeden van de Arabische heeft ondergaan.

Slaan wij nu een blik op Egypte, dan zien wij ook daar eene ijverige muziekbeoefening; wij vinden ook de opvatting dat de toonkunst van

bovenaardschen oorsprong is, en — als consequent gevolg — zien wij hare beoefening toevertrouwd aan de priesters, door wie ook de muziekwetenschap beoefend werd.

Opvallend groot is het aantal instrumenten met harp-karakter, bij de Egyptenaren in gebruik; bij hen vinden wij ook de dubbele fluit, een instrument waarover straks, bij het bespreken van de Grieksche muziek, meer gezegd zal worden.

Wie spreekt van Egypte, denkt aan Israël; wie zich herinnert dat het joodsche volk langen tijd onder Egyptische heerschappij moest leven, begrijpt dat zijne muziek sterk door die van Egypte moest worden beïnvloed.

Wij vinden dan ook bij de Israëlieten vele instrumenten die ook in Egypte inheemsch waren; andere, die, schoon gewijzigd, toch hun egyptischen oorsprong verraden. De *Kinnor* (eene soort harp) en de *Sjofar* (een ramshoorn) waren blijkbaar specifiek joodsche instrumenten.

Wat eveneens zuiver joodsch mag worden genoemd, en bij andere volken niet in die mate gevonden werd, is het nauwe verband tusschen poëzie en toonkunst. De psalmen zijn daarvan het sprekende voorbeeld; zij bewijzen ons ook dat de muziek een belangrijk bestanddeel van de godsdienstoefening was. Het Oude-Testament spreekt van honderden harpen en van duizenden trompetten die in den tempel van Salomo werden bewaard; ook van beroemde zilveren klaroenen, die alleen bij hooge feesten gebruikt werden.

Dat echter is alles wat wij van de Joodsche muziek weten. Positieve kennis van die kunst en van hare theorie ontbreekt ons, en reconstrueeren is onmogelijk, want de tempelzangen in de Por-

tugeesche, Duitsche en Nederlandsche synagogen verschillen onderling zóó zeer, dat daaruit alleen reeds kan worden afgeleid, hoezeer die zangen, die éénmaal gelijkluidend waren, in den loop der tijden, door allerlei invloeden, gewijzigd en ontaard zijn.

Wij zullen daarom alleen aannemen — voornamelijk steunend op het gezag van den Bijbel — dat de muziek door het joodsche volk hoogelijk geëerd werd, en een belangrijke factor was in het volksleven.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Bij de volken waarvan ik tot nu toe sprak, werd de toonkunst beoefend in verbinding met andere factoren: zij diende tot verheffing van de godsdienstoefening, tot verhooging van vorstenpraal, tot begeleiding van den arbeid: om haarzelfs wille zien wij haar voor 't eerst beoefend door het volk dat de schoonheid zoo hoog vereerde, door de Grieken. Voor hen was de muziek: een der schoone kunsten.

VAN MILLIGEN heeft het in zijn boek (1) zoo juist gezegd: „'t Was bij de Grieken al schoonheid, regelmaat, orde en verhouding."

Dat een volk met zulke beginselen, ook eene theorie der muziek opstelde, een logisch bedacht toonstelsel bezat, zal U duidelijk zijn.

Dat toonstelsel der Grieken is gebaseerd op het *Tetrachord*, de reeks van vier opeenvolgende tonen. (*Tetra* = vier; *chord* = snaar). Twee *Tetrachorden* samengevoegd vormden voor de Grieken eene toonsoort; voor ons slechts eene toonreeks.

---

(1) De Ontwikkelingsgang der Toonkunst.

Vóór wij nu het toonstelsel van de Grieken nauwkeuriger beschouwen, dienen wij ons duidelijk te maken wat het cardinale verschil is tusschen hunne muziek en de onze. Daarop kan slechts dit antwoord worden gegeven: de Grieken kenden niet, wat van onze muziek de voornaamste factor is: de meerstemmigheid. Deze, zoo boud uitgesproken, stelling zal bij sommigen tegenspraak uitlokken. Daar zijn er nog, die steeds blijven trachten eene brug te slaan over de breede klove die de beide kunstuitingen scheidt; die overeenkomst willen aantoonen waar slechts tegenstelling wordt gevonden. Ik schaar mij bij hen die de leer van HUGO RIEMANN aanhangen, en ben — met hem — van meening dat de Grieken geene meerstemmigheid kenden.

Maar, zal men mij toevoegen, de Grieken spraken toch van *Harmonie*, en dat woord beteekent toch voor ons: het samenklinken van verschillende stemmen. Juist! „Voor ons"!! Wij denken ons de Harmonie als „samenklank", maar de Grieken verstonden daaronder: „dat, wat in regelmatige opvolging samenpast". Wij kunnen dit ook zóó uitdrukken: wij gevoelen de, in elke toonladder besloten, latente Harmonie; de Grieken zagen (of liever, hoorden) in hunne toonreeksen slechts de regelmatige opvolging.

De Tetrachorden bestonden — 't is reeds gezegd — uit vier opvolgende tonen, met drie tusschen-liggende afstanden. Eén van die afstanden was steeds een halve toon (de Algemeene Muziekleer spreekt van eene „kleine seconde"), de beide andere van een heelen toon. Naam en aard van het Tetrachord werden bepaald door de plaats van den halve-toons-afstand. Zij lag, in het

Dorische Tetrachord tusschen den eersten en den tweeden toon; in het Phrygische in 't midden; in het Lydische tusschen 3 en 4.

De voornaamste toonreeksen van het Grieksche stelsel waren dus:

Dorisch: 1, 2, 3, 4 (e-f, g, a) b-c, d, e.

Phrygisch: 1, 2, 3, 4 (d, e-f, g) a, b-c, d.

Lydisch: 1, 2, 3, 4 (c, d, e-f) g, a, b-c.

Aan ieder van die toonreeksen schreven de Grieken een bepaald karakter toe. De Dorische was ernstig, van eene mannelijke waardigheid, de Phrygische wekte de hartstochten, de Lydische had een week karakter en werkte verslappend. Als gevolg van die opvatting, gaven de Grieken nauwkeurige voorschriften ten opzichte van die toonreeksen die bij de opvoeding der jeugd niet mochten worden gebruikt.

Het genoemde drietal toonreeksen bleek al spoedig niet meer toereikend om de muzikale gedachten te vertolken; wij zien — in den loop der tijden — vier andere in gebruik komen, en wel:

Hypodorisch: a, b-c, d ‖ e-f, g, a.

Hypophrygisch: g, a, b-c ‖ d, e-f, g.

Hypolydisch: f, g, a, b ‖ c, d, e, f.

Mixolydisch: b-c, d, e ‖ f, g, a, b.

Na deze verrijking van het toongebied, was nog slechts ééne schrede noodig om te komen tot de ontdekking, dat men — door het verplaatsen van de halve-toons-afstanden — al de bovengenoemde toonreeksen kan maken, van een en denzelfden toon uit.

De tabel die ik hier heb neergeschreven toont dit duidelijk aan:

Dorisch:	e, f, g, a	= b, c, d, e.
Hypo-Dorisch:	e, fis, g, a	= b, c, d, e.
Phrygisch:	e, fis, g, a	= b, cis, d, e.
Hypo-Phrygisch:	e, fis, gis, a	= b, cis, d, e.
Lydisch:	e, fis, gis, a	= b, cis, dis, e.
Hypo-Lydisch:	e, fis, gis, ais	= b, cis, dis, e.
Mixo-Lydisch:	e, f, g, a	= bes, c, d, e.

Dat de Grieken de Toonkunst hoog schatten blijkt uit den naam dien zij er aan gaven. Muziek beteekent: „de kunst der Muzen". Deze — 't zal U bekend zijn — waren dochters van Zeus; aanvankelijk golden zij als beschermsters van de zang- en danskunst, later ook van poëzie, geschiedenis en tooneelspeelkunst. Hoogschatting spreekt ook uit de woorden van ARISTOTELES: „Wat de arts is voor het lichaam, is de muziek voor de ziel" en van PLATO: „Bij de opvoeding moeten gymnastiek en muziek elkander in evenwicht houden".

Om dit laatste goed te verstaan, dienen wij te weten, dat voor de Grieken deze beide begrippen veel meer omvattend waren dan voor ons; dat de gymnastiek alles omvatte wat kon strekken tot oefening van het lichaam, de muziek al datgene wat den geest ontwikkelde en veredelde.

Een factor in de opvoeding was de muziek bij de Grieken, maar niet dat alleen! Zij greep ook diep in het volksleven in. Ik herinner U hier aan de Olympische spelen en aan de voorstellingen der tragediën.

Die Olympische spelen omvatten, onder meer, wedstrijden in het bespelen van de *Lyra*, de *Kithara* en de *Aulos*. De beide eerstgenoemde speeltuigen waren snaarinstrumenten die getokkeld, niet gestreken werden. Zij hadden in zooverre overeenkomst met elkander dat zij beide bestonden uit een lichaam (een klankbord) met twee armen; de Lyra was gewelfd en had gebogen armen, de Kithara was vlak, en hare armen waren zuilvormig. Bovenaan, waren de beide armen door een dwarshout verbonden; daarin waren de snaren met stemschroeven vastgeklemd; midden op het instrument stond een „kam" waarover de snaren heen liepen.

Het aantal snaren was aanvankelijk vier; in den loop der tijden is het tot achttien aangegroeid.

De *Aulos* was een blaasinstrument; het wordt algemeen geacht een fluit te zijn geweest. RIEMANN — en enkelen met hem — twijfelen er aan of 't wellicht meer een schalmei-karakter had.

Een eigenaardig instrument was de dubbele fluit, die wij afgebeeld zien op alle voorstellingen van Grieksche feesten en plechtigheden. Hoe het werd bespeeld weten wij niet, maar we mogen wel als zeker aannemen dat de beide helften niet tegelijk tot klinken werden gebracht. Waarschijnlijk waren de twee gedeelten waaruit het instrument bestond, verschillend van stemming, om — bij modulaties naar andere toonreeksen — afwisselend te worden gebruikt.

Hier dient eene dwaling te worden recht gezet! Vele schrijvers gebruiken voor de dubbele fluit den naam *Di-Aulos;* zóó hebben de Grieken — RIEMANN heeft het onomstootelijk bewezen — het instrument nooit genoemd.

Ik sprak reeds over de Olympische spelen en de daarbij gehouden wedstrijden. Den winner werd een prijs uitgereikt, in den vorm van een lauwertak. Geen geldprijs, geen blinkend eeremetaal, maar alleen de simpele lauwerbladen! En daarmee was aan des Griekschen kunstenaars vurigst verlangen voldaan. Beschamend voorbeeld voor den hedendaagschen virtuoos!

U de namen van alle Grieksche toonkunstenaars te noemen, ware onnoodig en onvruchtbaar werk verrichten. Belangstellenden vinden in de boeken, die het literatuurlijstje noemt, alles wat zij wenschen te weten. Eén naam mag hier niet worden verzwegen: die van TERPANDER (7e en 6e eeuw v. Chr.), den beroemden Kithara-speler die reeds zeven snaren op zijn instrument spande.

Maar, wel spreken wij hier van instrumentaalmuziek, doch wij mogen niet vergeten dat de Grieksche toonkunst steeds een innig verband met de dichtkunst bewaarde. Men kende de *lyrische* poëzie, die gevoelens en stemmingen weergaf; de *epische* of verhalende, maar ook de *dramatische*, want de muziek speelde bij het Grieksche drama eene belangrijke rol; was daarvan een onafscheidelijk onderdeel.

Het is voor ons niet wel mogelijk, eene voorstelling te maken van den aard en het karakter der Grieksche muziek. Behalve — ik wees er reeds op — het ontbreken van harmonische veelstemmigheid, is het verschil tusschen den *rythmus* van de Grieksche en de hedendaagsche muziek zoo groot, dat aan eene overeenkomst niet kan worden gedacht.

Wat de Grieken *rythmus* noemden is niet te vergelijken met onze *maatverdeeling*: bij hen hing

het ,,metrum" der muziek nauwkeurig samen met de ,,versvoeten" van den tekst.

Wat wèl zeker is, de Grieken hadden bij hunne dramatisch-muzikale voorstellingen een groot aantal medewerkenden noodig; ook zij kenden solisten, koristen en instrumentalisten. Welke de taak van het koor — in muzikaal opzicht — was, kunnen wij ook al niet uitmaken, want voor ons zijn de begrippen ,,koor" en ,,meerstemmigheid" onafscheidelijk verbonden. De noodzakelijkheid al die medewerkenden van uit één centraal punt te leiden, ten einde een ,,ensemble" te verkrijgen, schiep den post van den *Cheironomikos*; in hem zien wij den drager van de kiem der dirigeerkunst. Hij teekende met handbewegingen den loop der melodie, en gaf met-een de rythmische beweging aan.

Wij zien het, de Grieken droegen zorg voor eene nauwkeurige maatindeeling. Zij beschouwden — zeer terecht — den Rhytmus als een belangrijk onderdeel der muziek. Een hunner wijsgeeren heeft de stelling geopperd: de *Rhytmus* is het mannelijke, de *Melos* het vrouwelijke element in de toonkunst.

Uitvoerige uiteenzettingen aangaande dit onderwerp, vinden wij in de twee tot ons gekomen geschriften over muziek van ARISTOXENOS, van wien men beweert dat hij 452 wetenschappelijke werken zou hebben geschreven. ARISTOXENOS — hij werd omstreeks 354 jaren v. Chr. geboren — zegt, dat bij den *melos* de tijdduur langer is dan bij de *declamatie*, eene uitspraak die duidelijk omschrijft het onderscheid tusschen den overgang van *gedragen voordracht* tot *zingen*.

Een ander Grieksch geleerde, PYTHAGORAS (582

v. Chr.) die vermoedelijk onder de leiding van Egyptische priesters studeerde, en dus waarschijnlijk hunne theorie naar Griekenland bracht, bestudeerde de verhouding der verschillende tonen tot elkander: ontdekte door middel van een door hem uitgedacht, één-snarig instrument (het Monochord) dat de *halve* snaarlengte de *dubbele* toonhoogte (het *octaaf*) geeft, en stelde eene volledige theorie der toonverhoudingen op, eene theorie die — ten deele — nu nog geldt.

PYTHAGORAS zoekt ook verband tusschen sterrenkunde en muziek. Hij gelooft aan de „Harmonie der Sferen" en aan eene het heelal vullende „Planetenmuziek", ontegenzeggelijk een grootsch en dichterlijk beeld! Volgens hem vertegenwoordigde elk der zeven snaren van de Lyra, één der planeten.

Waar een zoo logisch bedacht, een zoo fijn uitgewerkt muzieksysteem wordt toegepast, moet een middel aanwezig zijn om het uit te voeren toonstuk, het te zingen lied te kunnen opteekenen. Wederom verschil met ons stelsel! Een „notenschrift" kenden de Grieken niet; zij gebruikten, om de tonen aan te duiden, de letters van hun alfabet. Was een toon gewijzigd, verhoogd of verlaagd (wij geven dit aan door *kruis* of *mol*) dan werd de letter omgekeerd of op den rug gelegd: somtijds zelfs „verminkt".

Vatten wij nu in 't kort samen alles wat hiervoor over de muziek der Grieken is gezegd, dan constateeren wij dat bij dit volk de toonkunst voor 't eerst tot vrije, tot „schoone" kunst verheven wordt. Zij is een deel van hun volksbestaan, een onderwerp van studie voor de geleerden, bovendien is zij nauw verbonden

met de dichtkunst en eveneens met het tooneel.

Als vanzelf rijst nu de vraag: welken indruk zou de Grieksche muziek maken op ons, wanneer wij ze konden hooren in haren oorspronkelijken toestand en volkomen naar den eisch uitgevoerd?

Maken wij ons geene illusie! De zeer weinige fragmenten die gevonden en ontcijferd zijn klinken voor onze ooren: dor, droog en vervelend. Dat is begrijpelijk! Wij, andere menschen, met andere gevoelens, nooden en geestelijke behoeften, wij kunnen de muzikale kunst der Grieken niet meer meegevoelen en dus ook niet meer begrijpen al koesteren wij ook grooten eerbied voor haar.

Wij stellen ook nog twee andere vragen: hoe komt het dat die blijkbaar zoo hoogstaande kunst geheel verdwenen is? Dat zij niet, zich aanpassend aan den westerschen aard en zich ontwikkelend met de groeiende beschaving, tot in onzen tijd heeft voortgeleefd?

De eerste vraag is gemakkelijk te beantwoorden: de Grieksche muziek is te gronde gegaan toen zij de slavin der virtuositeit werd. Wij zullen dit, in andere tijden, zich telkens zien herhalen, want alleen die kunst is blijvend waarvan de beoefenaar niet bedelt om de gunst der massa. Wat de tweede vraag betreft: geheel spoorloos is de Grieksche muziek niet verdwenen, en eenigen invloed op de westersche kunst heeft zij wel uitgeoefend. Straks, bij de bespreking der muziek van de eerste Christenen, zal ons dit blijken.

Wie spreekt van de Grieken, denkt aan het andere groote volk der klassieke oudheid, aan de Romeinen, en hij vraagt: hebben ook zij een eigen toonkunst gehad? Die vraag moet ontkennend beantwoord worden.

De Romeinen waren niet artistiek aangelegd, hunne kunst werd geïmporteerd uit Griekenland en was al spoedig geheel verbasterd. De grootste schuldige in deze was wel keizer NERO! Hij, die zichzelf zanger en tooneelspeler geloofde, die in 't openbaar optrad en op zware straffen toejuichingen eischte, hij was een der strafwaardigste exemplaren van den kunstbedervenden dilettant. Hij bereikte — ook in dit opzicht — het toppunt van ijdelheid.

De instrumenten, die de Romeinen gebruikten, waren dezelfde als die van de Grieken, met ééne uitzondering: de *Buccina*, een koperen blaasinstrument. Zij was zeer lang en moest dus, om haar te kunnen hanteeren, rondgebogen worden; zij werd, bij het bespelen, gedragen over den schouder, evenals de *Helikon*, het zware koperen bas-instrument dat gij allen kent, van de Duitsche militaire muziek.

Den naam „Buccina" vinden wij terug in het oud-germaansche „Bussaune", het Duitsche „Posaune" en ons „Bazuin".

— — — — — — — — — — — — — — — —

Met Nero en de Romeinen zijn wij thans genaderd tot de christelijke jaartelling, tot den tijd der eerste christenen en hunne vervolging. Wij denken aan hunne, in 't geheim gehouden, godsdienstige oefeningen en aan de muzikale uitingen, die daarvan een gedeelte vormden. Want, al weten wij, dat hunne samenkomsten geheim waren,

en de voorzichtigheid dus alle luidruchtigheid verbood, 't is ons toch ook bekend, dat zij tijdens hunne bijeenkomsten lofzangen aanhieven.

Wij mogen onderstellen dat verscheidene Israëlietische tempelzangen hun, door mondelinge overlevering, bekend waren; wij weten dat in 't Romeinsche rijk ook Grieksche zangen bekend en ingeburgerd waren, en slaan dus zeker niet ver mis wanneer wij aannemen, dat zoowel Hebreeuwsche als Grieksche invloeden hebben ingewerkt op die primitieve kunst der eerste christenen, die zich slechts langzaam en aarzelend heeft ontwikkeld.

De eene vraag leidt tot vele andere! Hoe kwamen die eerste christenen tot musiceeren? Ik zou willen antwoorden met de — m.i. niet onaannemelijke stelling, dat de extase waarin, bij de godsdienstige samenkomsten, een of meer der aanwezigen geraakten, tot improviseerend zingen noopte.

Hebben wij hier niet ontdekt den oorsprong van het volkslied? Ik durf die vraag bevestigend beantwoorden, want het volkslied is de uiting van hem, wiens verheven stemming hem dwingt, zingend weer te geven, wat hij sprekend niet uiten kan.

Voorloopig is hier alleen sprake van kerkelijke toonkunst, en nu is 't zeker eigenaardig dat „de" kerk aanvankelijk fel gekant was tegen het zingen in den tempel. Wij zullen dat verschijnsel, bij onze verdere onderzoekingen, nog herhaaldelijk tegenkomen (1).

---

(1) In de 16e en 17e eeuwen voerden de predikanten een fellen strijd tegen de orgels in de kerk, een strijd

Edoch! de kerk heeft zich immer aangepast aan veranderde omstandigheden, en heeft zich menigmaal gebukt voor den volkswil, wanneer zij conflicten wilde vermijden. Ook hier is dit geschied. Toen de drang niet meer te weerstaan, de beweging niet meer te stuiten was, nam zij zelf de regeling ter hand.

Een der eerste figuren, die wij nu zien naar voren treden is AMBROSIUS (333—397), bisschop van Milaan. Wat hij zelf voor de toonkunst heeft gedaan is moeilijk uit te maken, want zooals 't gewoonlijk gaat: alles wat in zijnen tijd en in zijne omgeving geschiedde wordt aan hem alleen toegeschreven; maar 't is zeker dat hij een grooten en heilzamen invloed heeft uitgeoefend.

Het voornaamste hem toegeschreven werk is de zoogenaamde Ambrosiaansche lofzang, het aloude „Te Deum laudamus" der katholieke kerk, maar vele muziekgeleerden bestrijden zijn auteurschap.

Twijfel bestaat ook tegenwoordig ten opzichte van GREGORIUS I (540—604) die in 590 tot páus werd gekozen, en naar wien de katholieke kerkzang van zijnen tijd, de „Gregoriaansche zang" wordt genoemd. Daar zijn schrijvers die hem elke beteekenis ontzeggen; andere weer die beweren dat zijnen naamgenooten II en III een deel van zijnen roem toekomt.

Maar, zelfstandig scheppend auteur of slechts

---

die aanleiding gaf tot het schrijven van een aantal pamfletten. Onze beroemde CONSTANTYN HUYGHENS heeft zich (als voorstander van het orgel) in dien strijd gemengd en een belangrijk boek daarover geschreven, onder den titel: „Gebruyck of ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden".

compilator van 'tgeen hij voorhanden vond: GREGORIUS I is zeker een man van groote beteekenis geweest. Als resultaat van zijnen arbeid (of ook van dien van zijne naamgenooten?) kennen wij het „Antiphonarium cento". Die naam verlangt eene verklaring. „Antiphon" is zooveel als „tegenzang"; het was waarschijnlijk een samenzingen, liever nog een elkander beantwoorden van twee koren, het een uit mannen, 't andere uit knapen samengesteld. Het „Antiphonarium" was een boek waarin die zangen verzameld waren. Volgens de overlevering was het met ketenen aan het altaar van St. Pieter bevestigd.

Het zal U duidelijk zijn dat deze muziek een toonstelsel ten grondslag had. Dit stelsel was bedoeld als navolging van het Grieksche. Aanvankelijk waren de toonreeksen genummerd; men sprak van muziek in den eersten, tweeden of derden toon. Later werden de Grieksche benamingen overgenomen, maar door misverstaan of verkeerd vertalen van de desbetreffende zinnen bij een Griekschen schrijver, werden de namen niet goed toegepast. De Dorische kerktoonsoort is dus niet identiek met de gelijknamige Grieksche toonreeks.

Wij hebben nu een — zij 't ook vluchtig — overzicht gekregen van de vroegste ontwikkeling der muziek; in eene volgende voordracht hoop ik U aan te toonen hoe zij zich in de Middeleeuwen verder ontplooide.

Literatuur:

HUGO RIEMANN: Handbuch der Musikgeschichte — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

EMIL NAUMANN: Muziekgeschiedenis, bewerkt door J. C. Boers — Den Haag, Joh. IJkema.
J. COMBARIEU: Histoire de la Musique des Origines à la mort de Beethoven — Parijs.
P. VAN MILLIGEN: Ontwikkelingsgang der Muziek — Groningen, J. Wolters.
F. SPIRO: Geschichte der Musik (Aus Natur und Geisteswelt) — Leipzig, B. G. Teubner.
KOTHE-PROCHÁZKA: Abriss der Musikgeschichte — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

TWEEDE VOORDRACHT

KAREL DE GROOTE — DE KLOOSTERSCHOOL VAN ST. GALLEN — SEQUENZEN — DE TROUBADOURS, TROUVÈRES EN MINNEZANGERS — DE MYSTERIËN IN FRANKRIJK — DE ,,FAHRENDE LEUTE" — DE MEISTERSINGER.

G. T.!

In de vorige bijeenkomst — gij zult het U herinneren — hebben wij gezien hoe zich, dank zij het streven en den invloed der kerkvaderen (AMBROSIUS, GREGORIUS of anderen, laat ons dit onverschillig zijn!) eene katholieke kerkmuziek begon te ontwikkelen.

Wanneer wij boeken opslaan die over de muziek van dien tijd handelen, dan vinden wij in alle de benaming ,,Katholiek Koraal". Die naam — ik heb het herhaaldelijk gemerkt — is eene aanleiding tot misverstand; men denkt daarbij aan iets wat gelijkt op de Koralen der protestantsche kerk, op dat wat de volksmond ,,psalmzingen" noemt.

Dit is eene dwaling! Het katholieke koraal is niets anders dan het eenmaal vast aangenomen, in alle kerken onveranderd ingevoerde gezang van den katholieken eeredienst.

Langzamerhand verbreidt het kerkgezang zich over de wereld. De abt AUGUSTINUS, een leerling van GREGORIUS I, gaat met veertig monniken naar Engeland om daar het Gregoriaansch gezang in te voeren. Zijn werk was vruchtbaar! Na eene

eeuw was overal in Gr. Brittannië die manier van zingen verplichtend gesteld.

In Frankrijk ging dit niet zoo grif; men stuitte daar op een tegenstand van bizonderen aard. In 't oude Gallië woonden een aantal kolonisten die uit Syrië daarheen gekomen waren; zij hadden de psalmen, die in de 4e en 5e eeuw in de Syrische kloosters gezongen werden, naar hun nieuwe vaderland overgebracht. HILARIUS, bisschop van Poitiers, vertaalde de teksten in 't Latijn; de hooge geestelijkheid schreef voor, dat die zangen bij den eeredienst zouden worden ten gehoore gebracht.

Toen nu pogingen werden aangewend om het „Gregoriaansch" in te voeren, veroorzaakte dit botsingen met de aanhangers van de oude (Syrische) manier, die van deze „nieuwigheden" niet gediend waren. De voornaamste stuwkracht voor de invoering van het Gregoriaansch in Frankrijk kwam wel van KAREL D. GR. (overl. 814), den vorst, die deed wat hem mogelijk was om de zangkunst in zijn uitgestrekt rijk te bevorderen.

De verbreiding van het kerkgezang onder de Germaansche volksstammen stuitte op bezwaren van weer anderen aard; zij worden ons meegedeeld door JOANNES DIACONUS. Deze verhaalt: BONIFACIUS (eigenlijk geheeten WINFRED, en overleden in 755), de „Apostel der Duitschers", gelastte de invoering van het kerkgezang bij de germanen; het baatte hem weinig want „hunne „ruwe brullende stemmen, den donder gelijk, „zijn niet geschikt voor een zacht gezang; hunne „door den drank schor geworden kelen zijn niet „in staat tot de buigingen welke die heldere „wijzen verlangen. Hunne afschrikwekkende

„stemmen uiten slechts klanken die doen denken
„aan het bulderend gedreun van een vracht-
„wagen op de hobbelige keien van een straat-
„weg".

Hier hooren wij een variant op het bekende „Frisia non cantat".

De wensch der kerkvaders was den ondergeschikten geestelijken bevel; zoodoende werd in alle abdijen en kloosters de Gregoriaansche zang beoefend. Met eere genoemd werden de kloosters van Soissons, van Metz, waar zelfs bizondere zangwijzen, de „Cantes Mettenses" werden ten gehoore gebracht (zangen die later den naam van „Metten" kregen) en van St. Gallen, gesticht door den monnik ROMANUS. Dáár, in St. Gallen leefde en werkte een kunstenaar van beteekenis: NOTKER, om zijn stotteren bijgenaamd „Balbulus". Hij was de schepper der zoogenaamde „Sequenzen".

Alvorens verder te gaan, 't een en ander over dien kunstvorm en zijn ontstaan.

Het was bij de zangers gewoonte geworden op de laatste lettergreep van een zangstuk versieringen en figuren aan te brengen, en die zoo lang te maken als hun adem strekte. Later werd onder die versierende toonreeks een nieuwe tekst aangebracht; zoodoende ontstond een nieuw zangstuk, de Sequenz. Paus PIUS V heeft het zingen van Sequenzen in de kerk verboden, omdat hun wereldsch karakter hen voor den eeredienst ongeschikt maakte; later werden enkele uitzonderingen toegestaan.

Zeker is het, dat de Sequenzen grooten invloed hebben uitgeoefend op de ontwikkeling der wereldsche kunst. Trouwens de Muziekgeschie-

denis leert het: kerkelijke en wereldsche kunst hebben steeds op elkander ingewerkt.

De bloeitijd van het katholieke koraal valt tusschen 800 en 1000. Tot 1300 is het nog wel beoefend, maar nadat het onder den invloed der theoretici gekomen was, verstarde het tot den vlakken, eentonigen „Cantus planus". En steeds meer verviel de oude, eenmaal zoo verheven kunst, zij dreigde geheel te verdwijnen, tot in 1845 de Cäcilien-Verein te Regensburg werd opgericht, en — als navolgster — in 1870 de Gregorius-Vereeniging hier te lande. Beide vereenigingen stelden zich tot taak, de beoefening en het doen herleven van den Gregoriaanschen zang. Paus Pius X heeft hem weer verplicht gesteld voor alle kerken.

Wij gaan terug tot de Middeleeuwen! Niet alleen werd de muziek practisch beoefend, maar ook theoretisch bestudeerd en verklaard.

Reeds Boëtius, de geleerde staatsman, hield zich met de studie der muziektheorie bezig. Hooren wij wat Riemann van hem zegt: „Anicius, „Manlius, Torquatus, Severinus Boetius — hij „leefde van 475 tot 524 — gold in de Middel„eeuwen als de vertegenwoordiger van de antieke „muziekleer. Hij was staatsman, kanselier van „Theodorik den Groote, den Gothenkoning. „Deze vatte verdenkingen tegen hem op, liet hem „in den kerker werpen en ten slotte vermoorden. „Boëtius schreef, naast vele werken over filosofie „en wiskunde, een „*De Musica*" in 5 boeken. „Dat geschrift vormt den schakel tusschen de „Oud-Grieksche en de jonge Europeesch-Christe-

„lijke kunst. Wel is het hier en daar onvolledig, „maar toch wel heel belangrijk".

Natuurlijk ging men steeds meer de behoefte gevoelen, de immer talrijker wordende kerkelijke zangwijzen (die immers in alle kerken gelijkluidend behoorden te zijn) op te teekenen. Het oudst bekende muziekschrift is het „Byzantijnsche", dat door het aanbrengen van bizondere teekens de ligging der halve tonen en dus daardoor de toonsoort aanduidt. Het Byzantijnsche schrift had daarbij nog overeenkomst met de Cheironomie (gij herinnert U dat dit de manier was waarop de leider van het ensemble in Griekenland dit bijeen hield) omdat het trachtte den loop der melodie te volgen en dien weer te geven. Datzelfde beoogde ook het westersche „Neumenschrift", eene andere primitieve manier van muziek-noteeren. Dit was een zeer ingewikkeld, moeielijk te ontcijferen samenstel van punten, strepen, haakjes, dat de toonhoogte en den toonduur samen moest aanduiden. Wie de muziek van die tijden wil leeren kennen, moet eene grondige, afzonderlijke studie van het neumenschrift maken (1). De oorsprong van dit schrift ligt in het duister; de schrijvers uit dien tijd geven slechts vage en onbepaalde aanwijzingen. Eenige neumenteekens zijn nog bewaard gebleven in onze „versieringen", o.a. het teeken voor den „dubbelslag" ∾

— — — — — — — — — — — — — — — —

Tot hiertoe hebben wij uitsluitend onze aandacht gewijd aan de kerkelijke toonkunst; dit zou aanleiding kunnen geven tot de verkeerde gevolg-

(1) Het standaardwerk op dit gebied is wel: HUGO RIEMANN, „Studien zur Geschichte der Notenschrift".

trekking, dat in de eerste 900 à 1000 jaren van onze tijdrekening, geene wereldsche, geene volksmuziek had bestaan.

Die opvatting ware eene ernstige dwaling!

Naast de zoo ernstige muziekbeoefening door de dienaren der kerk, werd zonder twijfel dáár waar het volk bijeenkwam om zich te vermaken, eene veel losser en lichter muziek uitgevoerd. Dit is begrijpelijk en wij mogen aannemen dat het altijd, zelfs in oer-oude tijden zoo is geweest. SPIRO schrijft: „In hetzelfde Alexandrië, de „wereldstad „par excellence", waar de mooiste „koren van mannen, vrouwen, knapen en meisjes „werden ingestudeerd; waar bij gelegenheid van „het Adonis-feest, de sprookjesachtige praal en „pronk zich paarden aan de voordrachten van „eene zangeres; waar men uit honderden muzi„kanten een orkest samenstelde; waar het eerste „hydraulische orgel werd vervaardigd, daar ver„maakten zich matrozen en lastdragers, pelgrims „en deernen met eene kroegmuziek (SPIRO zegt „„Kneipmusik") zoo prikkelend als alleen de „grove zenuwen van een bijeengeworpen, inter„nationaal havengepeupel verlangden en ver„droegen".

Deze levendige beschrijving — doet zij ons niet, in 't oude Alexandrië, zien het prototype van ons „koffiehuis-strijkje"? — zou nog meer waarde hebben, wanneer de schrijver ons de bronnen, waaruit hij heeft geput, had genoemd. De ernst en waarheidsliefde die uit zijn boek spreken, zijn ons evenwel een waarborg, dat hij hier niet in 't wilde heeft gefantaseerd.

Maar, de ernstige kunstbeoefening was niet beperkt tot de kerk alleen! Het „Heldenlied", dat

de *Skalden* der Noren, de *Barden* der Germanen en de *Druiden* in Wales voordroegen met begeleiding van de harp, mogen wij beschouwen als een serieus bedoelde kunstuiting.

De nog jaarlijks in Wales plaats vindende „Eistedfodd", combinatie van muziekfeest en zangwedstrijd, is te beschouwen als de voortzetting van die bijeenkomsten van Barden en Druiden. En, als 't waar is dat in hunne zangen zich reeds het onderscheid tusschen Dur en Moll (tusschen groote- en kleine-terts toonsoort) openbaarde, dan mag ook dit worden beschouwd als een bewijs voor de juistheid van de stelling, dat de volksziel bij intuïtie het ware vindt, lang voordat de geleerdheid er achter komt.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Een ander — niet minder belangrijk — element voor de ontwikkeling der toonkunst, vinden wij in de zwervende muzikanten, die in de Middeleeuwen over gansch Europa waren verspreid, en waaraan de volksmond in Duitschland den zoo karakteristieken naam van „Fahrende Leute" gaf. Deze speellieden, door de kerk verfoeid en in den ban gedaan, door het volk vereerd en met gejuich begroet, zijn voor ons van groote beteekenis: zij zijn de vaders van de instrumentale muziek.

De speeltuigen die zij hanteerden waren: de vedel (een strijkinstrument van de familie waaruit onze viool is voortgekomen), de fluit, de trompet, de trom en de doedelzak. Het laatstgenoemde instrument, van overouden oorsprong (reeds den Grieken en Romeinen was het bekend) is thans nog het officiëele muziekinstrument der Schotsche infanterie-regimenten: de „Bagpipe". Trom en fluit, oude afbeeldingen bewijzen het,

werden meestal samen bespeeld, veelal door één speler. De combinatie van die twee instrumenten kennen wij nu nog in de muziek der mariniers.

Ik sprak reeds over de verachting die de „fahrende Leute" bij kerk en overheid vonden, en die het best te schatten is, wanneer wij kennis nemen van de straf, die stond op het vermoorden van zulk een speelman. Die straf bestond daarin dat de moordenaar twintig stokslagen kreeg . . . op zijn schaduw! Hij zelf werd niet aangeraakt!!

En nu zien wij eene eigenaardige inconsequentie: de reizende muzikant, die vrijwel vogelvrij was en aan aller verachting prijsgegeven, werd toch altijd en overal binnen gehaald waar muziek verlangd werd; zelfs in de burchten en kasteelen der edelen. Dat toont ons, dat ook toen — zooals in alle tijden — het volk behoefte had aan kunst en schoonheid.

In Frankrijk heeft de geestelijkheid dit reeds zeer vroeg ingezien; zij kwam het volk tegemoet en bevredigde zijne wenschen door de opvoering van de zoogenaamde „*Mystères*".

Alvorens verder te gaan, iets over dezen naam. Hij heeft niets gemeen met mysterie of geheimzinnig wonder, maar is eene afleiding van „ministerium" dus: handeling. Hij beteekent dus: eene geacteerde, dramatisch voorgestelde gebeurtenis. Die mysteriën werden, in de eerste tijden, steeds opgevoerd in de kerken, en stelden altijd een onderwerp uit de bijbelsche geschiedenis voor. Ik meen dit hoogst belangrijke onderwerp niet beter te kunnen toelichten, dan door U te laten hooren wat schrijvers van gezag er over hebben gezegd. Hooren wij dan eerst den geleer-

den SCHLETTERER! Hij schrijft (1): „Zooals het „drama der Grieken en de tooneelspelen van „andere oude cultuur-volken, in hun oorsprong „steeds nauw samenhingen met godsdienstige „gebruiken, zoo stond het christelijke drama, het „*aristocratische* zoowel als het *populaire*, al on„derging het ook den invloed van heidensche voor„beelden, in de innigste betrekking tot den gods„dienst. In kloosters en kerken verzamelde zich „eene vrome, geloovige gemeente, om tegen „Kerstmis en Paschen aandachtig te genieten van „de voorstellingen die in de gewijde handeling „waren ingevlochten, en die de geheimzinnige „mysteriën van den christelijken eeredienst moes„ten verduidelijken en verklaren. Toen met den „groeienden rijkdom der kerken, de tooneel„inrichting ingewikkelder en de onderwerpen „menigvuldiger werden, vonden deze spelen, „die — al drongen langzamerhand wereldsche „elementen binnen — toch in hoofdzaak ernstig „en van godsdienstigen geest doordrongen ble„ven, plaats in de voorhoven der kathedralen, of „op de, deze omringende, kerkhoven.

„Later eerst, toen het karakter van die voor„stellingen meer zinnelijk werd, en de wereldsch„heid het kerkelijk karakter terug drong, open„den de paleizen der vorsten en de kasteelen der „grooten zich voor hen. Maar het volk eischte „steeds zijn deel aan deze vermakelijkheden; „daardoor waren die, uit godsdienstige hande„lingen gesproten voorstellingen, langzamerhand

(1) H. M. SCHLETTERER: Studien zur Geschichte der Französchen Musik — Berlin: Damköhler — Dl. III, blz. 3 en 4.

„ontaard; de tooneelen werden gemeenlijk opge-
„slagen in de hallen van openbare gebouwen, of
„op de binnenplaatsen van adellijke huizen. En
„hier ontmoeten wij dadelijk eene eigenaardig-
„heid van de Fransche spelen: zij vonden meestal
„plaats tegen betaling van toegangsgeld. Daar-
„door verwierf de toeschouwer een recht van
„beteekenis: het recht van mee-spreken en mee-
„oordeelen".

Een ander schrijver over ons onderwerp: GUSTAVE CHOUQUET, auteur van een door de Fransche Akademie bekroond boek (1), zegt belangrijke dingen over den oorsprong, de eerste kiemen van muzikaal-dramatische werken. Na te hebben aangehaald de volgende zinnen van CH. MAGNIN:

„Het drama van AESCHYLOS vereenigde niet
„alleen de beginselen van de eigenlijk gezegde
„*tragedie* en *comedie*, maar ook de kiemen van
„de „*lyrische*" comedie en tragedie, dus van
„onze „*opera*", en zelfs ook die van den *expres-*
„*sieven dans* en van de *pantomime*, d.w.z. van
„ons „*ballet*",

zegt CHOUQUET: „terwijl het Christendom de
„denkbeelden vernieuwde, de zeden wijzigde en
„de nieuwe beschaving voorbereidde, heeft het
„de schepping van een tooneel („un théatre")
„begunstigd, dat om de nieuwe vormen en het
„bizondere karakter, verdient met zorg bestu-
„deerd te worden"; verder: „de geestelijkheid,
„altijd tuk op gezag, zag ook in het theater een
„middel om te blijven heerschen", en ten slotte:

---

(1) GUSTAVE CHOUQUET: Histoire de la Musique dramatique en France — Paris: Didot Fr.

„met de kennis van 's menschen zin voor het „wonderbaarlijke, en met de beschikking over „zulke hulpmiddelen (de schrijver doelt hier op „de cathedralen, de processies en de pracht van „gewaden) behoefde de geestelijkheid niets bizon„ders uit te denken om een waarlijk godsdienstig „theater te scheppen; het was voldoende, enkele „liturgische teksten te dramatiseeren.

„Met aan het Oude- en het Nieuwe Testament te „ontleenen het onderwerp der Mysteriën die in de „kerk werden opgevoerd, had de geestelijkheid — „laat ons dit niet vergeten! — het dubbele doel „van moraliseerend te onderrichten en van te „blijven heerschen in zaken die met den gods„dienst samenhingen.

„Het zou ongepast zijn geweest in de te ver„toonen bijbelsche of evangelische tooneelen, de „intriges en de bewogen hartstochtelijkheid aan „te wenden, die zulk eene aantrekkelijkheid wa„ren van de profane tooneelstukken.

„Zij (de geestelijkheid) wilde dat die gedialo„giseerde verhalen zich zouden onderscheiden „door een kalmen eenvoud, en droeg zorg dat „de muziek even edel en rein bleef als de leer, „wier indrukken zij moest versterken. De gees„telijke zangwijzen hadden al de verhevenheid „en al den ernst, die de vertolking van strenge „gedachten eischen moest; dientengevolge besloot „men, ze ook in het kerkelijk drama aan te wen„den, en men bootste hun aard en karakter na „in de zangen, die men componeerde op de woor„den, die aan de gewijde teksten werden toe„gevoegd".

Ik heb zoo uitvoerig aangehaald, omdat ik U eenen volkomen indruk geven wilde van het

wezen en de beteekenis der „Mystères". Wij weten nu, dat zij waren: dramatische, d.i. ten tooneele opgevoerde, voorstellingen van bijbelsche, ten minste gewijde onderwerpen; dat die voorstellingen altijd plaats vonden in of bij de kerken; dat de muziek die ze begeleidde dezelfde, of in gelijken trant gehouden was, als die welke bij de godsdienstoefening werd uitgevoerd; dat de handelende personen door priesters werden voorgesteld en dat de koren waren samengesteld uit geestelijken.

Deze voor ons in hunnen primitieven aard, schijnbaar onbeteekenende, maar voor het volk uit die tijden zoo belangrijke voorstellingen, beteekenen een allergewichtigst moment in de geschiedenis van de toonkunst. Zij vormen het fondament voor de dramatische toonkunst; het weidsche gebouw van de opera en van het muziekdrama rust op die grondslagen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Naast deze kunst, waarvan de beoefening in de handen der geestelijkheid lag, bloeide in Frankrijk, eene niet minder belangrijke wereldsche kunst: die der Minnezangers. Zij waren meestal van hooge, soms vorstelijke afkomst en dichtten teedere zangen ter eere van de vrouw aan wier dienst zij zich hadden gewijd. Zelf zongen zij die liederen niet; dat geschiedde door hunnen helper.

In Zuid-Frankrijk aangeduid door den naam „*troubadour*" (afgeleid van het Provençaalsche „*trobar*" d.w.z. *vinden*,) in 't noorden bekend als „*trouvères*", leeren wij die minnezangers kennen als de vertegenwoordigers der romantiek in de vroege Middeleeuwen. Zij reisden van kasteel tot kasteel vergezeld van hunnen helper, die in 't

zuiden van Frankrijk „*jongleur*", in 't noorden „*ménestrel*" heette. Door dit rondzwerven brachten zij hunne liederen in wijde kringen; zoodoende waren ook zij werkzaam voor de ontwikkeling der toonkunst in 't algemeen, der zangkunst in 't bizonder.

Laat ons nog even terugkomen op den naam „jongleur"; in onzen tijd wordt daarmee alleen aangeduid eene kermis-functie, een goochelaar of potsenmaker; als helper van den troubadour was de jongleur niet alleen belast met het voordragen en 't op zijn instrument begeleiden van de door zijn meester „gevonden" wijzen, maar hij had ook tot taak het publiek door zijne grappen en grollen te vermaken.

Die „blijde kunst" der troubadours heette in Spanje „*gay saber*" of „*gaya ciencia*"; de meesters droegen daar den naam „trobadores", de dienaars noemde men „joglares". Zij vond — ik zei 't U reeds — beoefenaars in de hoogste kringen. Wij lezen van Graaf WILLEM VAN POITIERS, van ABÉLARD, van den koning THIBAUT VAN NAVARRE en van (den misschien meer legendarischen dan authentieken) RICHARD LEEUWENHART.

De naam was niet het eenige wat de Zuid- en Noord-Fransche minnezangers van elkander onderscheidde; ook in het uiten van hunne kunst waren zij verschillend: in het noorden ernstig en waardig, in 't zuiden neigend naar wuftheid en lichtzinnigheid.

Van Noord-Frankrijk verbreidde zich de kunst der troubadours naar Engeland; daar kende men alleen den „minstrel", den dichter en den zich zelf begeleidenden zanger in één persoon.

Ook ten opzichte van de muzikaal-dramatische

kunst in Frankrijk was de minnezang van beteekenis. Hier noem ik U: ADAM DE LA HALLE, bijgenaamd „le Bossu" (de gebochelde). Hij leefde in de dertiende eeuw, was een der voornaamste troubadours van zijnen tijd, en dankt zijne beroemdheid, naast zijne *Balades*, zijn *Congé* en zijne *Chansons*, aan een zangspel, „*le Jeu de Robin et de Marion*", dat te Atrecht, de stad waar hij langen tijd verblijf hield, opgevoerd is, echter eerst nà zijn dood. Van een ander zangspel „*le Jeu de la Feuillée*" (spel van het priëel) of „*le Jeu d'Adam*" beleefde onze troubadour nog de voorstellingen.

Beide werken noemen wij wel zangspelen, maar wij moeten ons er voor hoeden ze te vergelijken met — zelfs de eenvoudigste — kleine opera's. De muzikale inhoud bestond uit eene mengeling van liedjes en dansen; de handeling was zoo simpel mogelijk, van een „intrige" was geen sprake.

Robin et Marion brengt een onderwerp ten tooneele dat eeuwen lang telkens weer opduikt en steeds met genoegen door het volk aanschouwd en meegeleefd werd: het brave landmeisje, dat de verleiding van den adellijken jonker weerstaat en haren beminden Robin (den „braven boerenzoon") trouw blijft.

Laat mij hier U er op wijzen, dat wij dit onderwerp ook terugvinden in het liedje van Hanna in de *Jahreszeiten*, die HAYDN in 1800 schreef.

Verschillende van de zangen van ADAM DE LA HALLE zijn „ballata"; waar wij tegenwoordig onder „ballade" verstaan een uitgebreid, episch gedicht, geven wij aan dat woord eene beteekenis, geheel verschillend van de oorspronkelijke. De

„ballade" was een danslied; een kort refrein, dat gezongen werd om den dans te begeleiden en zijn maat aan te geven.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ook in andere landen — wij spraken reeds van Engeland — vinden wij de kunst van de troubadours. Wel is 't eigenaardig dat zij in Italië nooit vasten voet kon vatten (VAN MILLIGEN neemt aan dat het alles-overheerschende dichtergenie van DANTE de ontwikkeling der volkskunst belemmerde), maar in Duitschland was zij hoog in eer en aanzien. Zij, die haar beoefenden, heetten daar: „*Minnesänger*"; de naam duidt het aan: vrouwenvereering, liefde en andere edele gewaarwordingen waren de onderwerpen van hun lied. De meesten wijdden zich geheel aan den dienst van ééne edelvrouwe, die hunne genegenheid verworven had, en die zij hoogelijk vereerden.

Lag in de kunst der Fransche troubadours het zwaartepunt in de zangwijs, de minnezangers beschouwden den tekst van het lied als het voornaamste deel. Dientengevolge heeft menig troubadour zijn tekst gecomponeerd met veronachtzaming van de regelen der declamatie, terwijl vaak de minnezanger zijne muziek aan de declamatie opofferde.

Alles bijeengenomen blijkt ook de Duitsche „Minnesänger" eene poëtische figuur te zijn geweest; zijne kunst en de ridderlijke gevoelens, die hij overal en altijd beleed, hebben zeker bijgedragen tot veredeling der zeden en verzachting der manieren van de edellieden uit dien tijd.

Noemen wij nog de voornaamste Duitsche minnezangers: GOTTFRIED VAN STRAATSBURG, WALTHER VON DER VOGELWEIDE en WOLFRAM VON

ESCHENBACH (beiden ons bekend uit WAGNER's Tannhäuser), HEINRICH VON OFTERDINGEN en HEINRICH VON VELDEKE. De laatste interesseert ons, Nederlanders, omdat hij in de nabijheid van Maastricht geboren is, en dus onze landgenoot mag heeten.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Zóó afgescheiden konden adel en burgerstand niet leven, of zij hadden toch verschillende punten van aanraking. Ook de gezeten handwerksman kreeg kennis van, en smaak in de kunst der minnezangers; hij had bovendien op zijne zwerftochten als gezel (als ,,Handwerksbursch") allicht het volkslied in de door hem bezochte landen en streken leeren kennen, en zoodoende kwam ook hij er toe gedichten te maken, wijzen te bedenken en die te zingen. Dit laatste zoowel in de huiselijke omgeving, als in de werkplaats en zeker ook in den vriendenkring.

Ik heb U hiermede, in korte trekken, geschilderd het ontstaan van het gilde der ,,Meistersinger".

Het gilde? We mogen het niet anders noemen! Want het was geschoeid op volstrekt denzelfden voet als alle handwerksgilden. Ik kom daarop straks nader terug.

Onderzoeken wij eerst welke overeenkomst en welk onderscheid Minnezang en Meestergezang ons toonen! Wij kunnen dat doen, omdat vele van hunne zangen ons zijn overgeleverd, en in ons hedendaagsch notenschrift zijn overgezet.

VAN MILLIGEN's ,,Ontwikkelingsgang" bevat een aantal van verschillenden en uiteenloopenden aard.

Wij vinden dan als eenige overeenkomst dat

beiden een tekst dichtten, ze op muziek zetten, en den zóó geworden zang voordroegen met begeleiding van een instrument. Daarmee houdt dan de gelijkheid op. De aard, de tot uitdrukking gebrachte stemming, verschilden hemelsbreed!

De Minnezangers, meestal meer verfijnde adellijke heeren, uitten dat wat de poëtische stemming in hen wekte, vrij en ongedwongen in schoone vormen; de Meesterzanger, handwerksman en burger, hield krampachtig vast aan starre voorschriften, stelde gehoorzaamheid aan de regelen boven dichterlijke vrijheid, en schiep zoodoende eene dorre, gereglementeerde kunst.

Hier dient eene tweeledige waarschuwing te worden gehoord. Ten eerste, men neme het voorafgaande niet als onomstootelijken regel aan, want men vindt „minnezangen" van suffe saaiheid, „meesterzangen" van bloeiende schoonheid; ten tweede, al is de hiervoor gegeven kenschetsing van de Meistersinger en hunne kunst juist, dan mag hunne beteekenis voor de geschiedenis der muziek niet worden onderschat. Zij toch hebben de kunstbeoefening overgebracht naar woning en werkplaats.

Het loont de moeite kennis te nemen van al de regelen en voorschriften waaraan de kunstbeoefening der Meistersinger gebonden was.

In de eerste plaats zien wij dan hunne „*Tabulatur*", de geschreven wet, uit vele artikelen samengesteld, die steeds aanwezig moest zijn bij hunne samenkomsten, en elken candidaat die zijne proef wilde afleggen, werd voorgelezen.

Hunne zangwijzen noemden zij „Töne", ze kregen alle, om ze als 't ware te sanctioneeren, een titel die gewoonlijk ontleend werd

aan het planten- of het dierenrijk. Naar onzen smaak zijn die namen meestal kinderachtig, somtijds plat.

Wij vinden genoemd: den rooden, blauwen en groenen ,,toon", de apenwijs, de inktwijs; verder wijzen (of tonen) die de namen voeren van kikvorsch, kalf en distelvink, ook van ,,korte liefde". Ik zou zoo kunnen voortgaan, maar neem aan dat deze opsomming U voldoende is.

Drie rangen kenden de Meistersinger: die van ,,*Schüler*", ,,*Schulfreund*" en ,,*Singer*". WAGENSEIL, een Nürnberger uit de 17e eeuw, die een groot werk schreef over zijne geboortestad en hare instellingen, en daarin ook de Meistersinger bespreekt, geeft nog een paar rangen meer aan.

Hij leert: ,,*Schüler*" is hij die de Tabulatuur nog leeren moet, ,,*Schulfreund*", wie ze geleerd heeft. ,,*Singer*" heet degene die vier à zes ,,tonen" (zangwijzen) kent en ze voordragen kan. Dan volgt de ,,*Dichter*", de man die, bij bestaande tonen, nieuwe liederen dicht, en eindelijk de ,,*Meister*" die nieuwe wijzen vindt.

Het is duidelijk: de Meistersinger die den hoogsten graad bereikt had, was — wat wij zouden noemen — ,,dichter-componist"; wederom een bewijs, dat zang- en dichtkunst ten nauwste met elkander verbonden waren.

Ik wees reeds er op, dat de kring der Meistersinger geheel naar den trant der gilden was ingericht; ook bij hen moest een ieder, die van een lageren naar een hoogeren graad wilde overgaan, eene proeve van bekwaamheid afleggen. Dat geschiedde in plechtige zitting, gewoonlijk in de kerk van de H. Katharina; was de voltallige raad der Meesters aanwezig, dan heette de plech-

tigheid „Singschul"; eene zitting in klein comité noemde men „Freiung".

Het oordeel over de praestaties van den candidaat was opgedragen aan den „Merker", een persoon van gewicht; zong de candidaat een wereldsch gedicht, dan was de Merker alleen; ging het om een geestelijk onderwerp, dan moesten vier beoordeelaars het werk samen verrichten.

Twee en dertig fouten werden met name genoemd en duidelijk omschreven; daarvan mocht de zanger er hoogstens zeven begaan; met de achtste was zijn lot beslist; hij had „versungen und verthan".

De regelen, die de fouten bepaalden, waren uiterst nauwkeurig omschreven. Een voorbeeld: de zanger moest zijn lied zittend voordragen, wie in 't vuur van zijn voordracht maar even opstond had reeds eene fout gemaakt. Alle regelen moesten slaafs, in al hunne starheid, worden gevolgd; ook de vorm van het gedicht was met pijnlijke nauwkeurigheid aangegeven.

Het lied, de zang in zijn geheel, heette „*Bar*" en was weer verdeeld in twee „*Gesetze*". Elk „*Gesetz*" bestond uit twee „*Stollen*" en een „*Abgesang*".

Het zou mij te ver voeren wanneer ik de, toch reeds uitvoerige behandeling van dit — zeker hoogst belangwekkende — onderwerp nog verder uitbreidde. Het ware bovendien overbodig, want wij hebben een werk dat ons de Meistersinger en hun bedrijf tot in de kleinste bizonderheden, en daarbij zoo poëtisch mogelijk beschrijft: RICHARD WAGNER'S muziekdrama „die Meistersinger von Nürnberg". Wie gelegenheid heeft, ga

eene opvoering bijwonen; wie dit niet kan doen, leze den prachtigen, boeienden tekst!

De voornaamste der Meistersinger was HANS SACHS (1494—1576), dichter van Gods genade, schoenmaker van zijn ambacht. WAGNER stelt hem voor — en waarschijnlijk terecht — als een vooruitstrevenden, veel omvattenden geest, die 't oude beheerschte en vereerde, die 't nieuwe vol vertrouwen tegemoet kwam en het trachtte te begrijpen en te waardeeren; als eene figuur die ieder kunstenaar zich ten voorbeeld stellen mag.

Wees ik reeds er op van welk groot nut de kunst der Meistersinger was, door haren invloed op de huiselijke kunstbeoefening, nog moet er aan worden herinnerd dat zij van speciaal belang was voor Duitschland. Tegenover de invloeden van de Fransche en de Italiaansche kunst, die door de vorsten en edelen werden begunstigd, hielden zij den Duitschen aard hoog en bewaarden zij het Duitsche volkskarakter.

Het is een eigenaardig verschijnsel: omdat WAGNER zijne „Meistersinger" in Nürnberg laat spelen, meenen velen dat zij alleen dáár en in geene andere stad hunne kunst uitoefenden.

Dit is eene dwaling! Bijna alle voorname Duitsche steden hadden hun zangersgilde en dus ook eene „Schule". De oudste schijnt wel die te Mainz te zijn geweest.

Het hoogtepunt was bereikt met HANS SACHS; na zijn dood zien wij inzinking en verslapping. In de zeventiende eeuw verdwijnt de eene „Schule" na de andere; de laatste — die te Ulm — werd in 1839 opgeheven.

Wanneer wij nu zien dat de kunst der Meistersinger geheel verliep, omdat zij door haar ver-

starren in onverbiddelijke wetten en regelen tot algeheele onvruchtbaarheid gedoemd was, dan rijst, als van zelf, de vraag: hoe heeft dan de wereldsche kunst zich tòch kunnen ontwikkelen? Op welken grondslag is zij gevestigd?

En dan komen wij terug op de „fahrende Leute", de zwervende muzikanten. Zij waren de dragers van de volksmuziek, de verbreiders van het volkslied. Op de dansliedjes, die zij tot vermaak van het volk en van de boeren speelden, is ten deele onze kunstmuziek gebouwd.

Ik zei 't U reeds, zij waren niet in tel; wij mogen zelfs, zonder overdrijving, zeggen, dat zij vogelvrij waren, maar toch zag het volk hen gaarne en riep hen te hulp, telkens wanneer het behoefte aan muziek had. Daardoor begonnen de beste onder die zwervers in te zien, dat het nuttig kon zijn, wanneer zij zich vereenigden, om zoodoende steeds bij de hand te zijn, als men hen noodig had.

De tijd, die alles wijzigt, veranderde ook de opvatting. Zoodra de zwervers gezeten burgers werden begon men hun achting te bewijzen; de overheid gaf toestemming dat zij zich tot een gilde vereenigden, en eindigde met ze zelf in haar dienst te nemen: de „Stadtpfeiferei" was geboren. Die instelling heeft eeuwen lang bestaan, en is — in Duitschland — nog niet geheel verdwenen. De „Stadtmusicus" of „Stadtpfeifer", vaak huurder, meestal bezitter van een groot huis, nam speellieden en leerlingen in den kost. De laatsten moesten zich voortdurend oefenen op verschillende instrumenten; spelen in herbergen en op dansvloeren, uren ver van hunne woonplaats gelegen en slechts te voet te bereiken; daarnaast

ook allerlei huishoudelijke bezigheden, tuin- en veldarbeid verrichten. Zij leidden een slavenleven, maar leerden hun vak grondig en werden meesters op verschillende instrumenten. Het zoo hoog te waardeeren, slagvaardige, door-en-door muzikale orkestlid, is het product van de — in vele opzichten vloekwaardige — Stadtpfeiferei.

Zooals ik reeds aanduidde, die naam wijst op eene officiëele verhouding tot de overheid; zulk eene betrekking legt ook verplichtingen op. De Stadtpfeifer moesten bij plechtige en feestelijke gelegenheden muziek maken, en bij hooge kerkelijke feesten — Kerstmis, Paschen en Pinksteren — koralen blazen van den torentrans. Deze gewoonte is nog overgebleven in den hoornblazenden torenwachter, zooals ik hem — in 't laatst der 19e eeuw — te Utrecht nog gekend heb.

De „echte" zwervende muzikant is eene geliefde figuur in het sprookje en de volksliteratuur. De *Rattenvanger van Hameln* en de *Trompeter von Säkkingen* zijn daarvan voorbeelden; groot is het aantal gedichten die verhalen van speellieden, die door hunne wijzen meisjes (soms zelfs vrouwen) tot vluchten verleidden, en even talrijk de beschrijvingen van het vedelende geraamte, van den vioolspelenden „Mageren Hein", den reizenden speelman bij uitnemendheid.

Literatuur:

PAUL LANDORMY: Histoire de la Musique — Parijs, Librairie Paul Delaplane.

FRANZ BRENDEL: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 25 Vorlesungen — Leipzig: Heinrich Matthes.

KAREL WEINMANN: Geschichte der Kirchenmusik — Kempten u. München: Jos. Kösel'sche Buchhandlung.
GUSTAVE CHOUQUET: Histoire de la Musique Dramatique — Paris: Firmin Didot Frères.
H. M. SCHLETTERER: Studien zur Geschichte der Französischen Musik — Berlin: R. Damköhler.
WILLIBALD NAGEL: Studien zur Geschichte der Meistersinger — Langensalza: Hermann Beyer u. Söhne.

N.B. De groote werken over Muz. Gesch. — in de eerste literatuur-lijst genoemd — kunnen dienen voor de studie van alle verdere perioden. In de volgende lijsten wordt niet meer naar die werken verwezen.

DERDE VOORDRACHT

AANVANG VAN DE MEERSTEMMIGE MUZIEK — ENGELSCHE INVLOEDEN — HUCBALD EN HET ORGANUM — GUIDO VAN AREZZO — NEUMENSCHRIFT — DISCANTUS — FAUXBOURDON — MENSURAALMUZIEK.

G. T.!

Tot nu toe heb ik U alleen gesproken van eenstemmige muziek. Dat wil niet zeggen, dat in vroege tijden nooit eene poging tot meerstemmig musiceeren zou zijn gedaan. Integendeel! Het is mijne vaste overtuiging, dat het volk, met zijn natuurlijken aanleg voor de toonkunst, wel degelijk een ,,tweede stem" zal hebben gemaakt, want — ik zeg 't VAN MILLIGEN na — de zin voor meerstemmige muziek is den mensch aangeboren.

Bewijzen voor die stelling zijn dagelijks te leveren! Hoort zingende schoolkinderen, fabrieksmeisjes, werklieden, de ,,muzikale" maken steeds eene tweede stem met onderterts of sext, en dat zal wel altijd zoo geweest zijn.

Maar... juist de terts (en de sext, hare omkeering) waren onbruikbaar verklaarde intervallen; mochten dus door de vaklieden niet worden gebruikt. Die vaklieden waren voor 't meerendeel priesters en monniken; zij stonden lijnrecht tegenover 'tgeen het volk, in zijn natuurlijken vrijheidszin, durfde doen; bovendien waren zij gebonden door de regelen der muzikale theorie, door geestelijken opgesteld, door de kerk gesanctioneerd; die zij dus moesten eerbiedigen.

Zoo zochten zij een anderen vorm van meerstemmigheid, en vonden dien door de stemmen te laten voortschrijden in paralellen van kwinten en octaven.

Tot voor korten tijd werd de monnik HUCBALD (840—930) uit het klooster van St. Amand in Vlaanderen, als de schepper van deze nieuwe kunst beschouwd. Recente onderzoekingen evenwel hebben ons geleerd, dat reeds vóór HUCBALD, in Wales (en misschien ook in Ierland) tweestemmig gezongen is, en wel in tertsen en sexten.

Dit leert ons, dat een der belangrijkste nieuwigheden, de meerstemmigheid, zich over de wereld verspreid heeft, van uit Engeland, het land dat door velen als volstrekt onmuzikaal werd uitgekreten. Dat dit eene dwaling was, is reeds lang bewezen (de namen van JOHN BULL, FITZ WILLIAM, BIRD en PURCELL hebben in de geschiedenis der toonkunst een goeden klank), maar de bewering is thans voor goed te niet gedaan. Mag Engeland tot voor korten tijd een tijdperk van muzikale onvruchtbaarheid hebben doorgemaakt, dan bewijst dit alleen, dat de ontwikkeling der volkeren in kunst en wetenschap, dezelfde banen volgt als het rad der fortuin: nu omhoog, dan omlaag.

De teekenen wijzen er op, dat Engeland weder een bloeitijd op het gebied der toonkunst tegemoet gaat.

Ook een bepaalde kunstvorm, de Canon (men legge den nadruk op de eerste lettergreep!) schijnt in Engeland het eerst te zijn toegepast, want de zoogenaamde „Zomer-canon", waarvan het ontstaan vrij zeker omstreeks 1240 bepaald mag worden, is ongetwijfeld een Engelsch — liever nog: Keltisch — product.

Er zal nog gelegenheid zijn in een der volgende voordrachten op een en ander terug te komen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Daar waren verschillende aanleidingen, die voerden tot proeven met veelstemmige zangmuziek, onder meer de pogingen om na te bootsen, hetgeen op instrumenten mogelijk was.

De draailier, een instrument dat de tiende eeuw reeds kende, had behalve de snaren waarop de melodie gespeeld werd, een tweetal meeklinkende snaren (zij gaven grondtoon en kwint aan) waardoor een fundamentale bas ontstond, die de Engelschen „drone-bass" noemden, een naam zeker even karakteristiek als het Fransche „bourdon".

Hetzelfde effect bereikte ook de speler op den doedelzak (in 't Fransch „musette", in 't Engelsch „bagpipe" genoemd), een effect, dat trouwens nog altijd wordt toegepast door componisten van opera's en operettes, wanneer zij eene landelijke stemming willen schilderen.

Een ander voorbeeld van veelstemmige muziek leverde de bespeler van de vedel, het oude strijkinstrument. Daarvan was het bovenblad niet gewelfd, zooals dat van onze viool, maar geheel vlak; ook ontbrak de rondgesneden kam, waarover de snaren loopen. Die snaren lagen dus op gelijke hoogte naast elkander; werd de eene aangestreken, de andere moest meeklinken.

Keeren wij nu — na te hebben gezien dat de meerstemmigheid „in de lucht lag", tot HUCBALD terug. Het schijnt dat zijne eerste proeven van die nieuwe kunst — „Organum" werd ze genoemd — daarin bestond dat onder de zangstem eene tweede klonk, die steeds op een afstand van vier

tonen bleef. Wat voor de hand lag, het aanbrengen van eene derde stem, werd gedaan door de onderste, nieuwe stem, te verdubbelen in het onderoctaaf. Daardoor vormden onderste en middelste stem samen kwinten-, middelste en bovenste kwartenparalellen; de twee buitenste gingen in octaven.

Eigenaardig, juist die opvolgingen van kwinten en octaven werden later, in den tijd der klassieken, ten strengste verboden!

Nu de kerkzangen zoo talrijk waren en zoozeer van elkaar verschilden, werd de moeielijkheid ze mondeling over te leveren en ze toch zuiver te bewaren, steeds grooter. De behoefte aan eene duidelijke manier van de muziek te noteeren werd immer dringender. Waarschijnlijk hebben vóór HUCBALD reeds anderen een systeem van notenschrift uitgedacht, maar het zijne alleen is doelmatig gebleken.

Toch schijnt ons dat stelsel nog zeer onvolkomen en uiterst weinig practisch. Het bestond uit een samenstel van vele horizontale lijnen, waartusschen de tekstwoorden werden neergezet. De plaats van het woord duidde de toonhoogte aan; een T of S (Tonus en Semitonus) voor aan den regel deed blijken of een heele- of halvetoonsafstand bedoeld was. Vermelden wij nog, dat HUCBALD de eerste was, die de Latijnsche letterteekens gebruikte om de tonen aan te duiden.

Wij weten reeds dat bij het „*Organum*" de stemmen volstrekt parallel liepen; wanneer dus ééne stem genoteerd was, kon men de andere gemakkelijk daarnaar construeeren, en zou een primitief muziekschrift reeds voldoende zijn geweest. HUCBALD en zijne tijdgenooten echter,

pasten verschillende vormen van het „*Organum*" toe. Daar was in de eerste plaats het „zwevende" Organum, waarbij de stemmen van éénzelfden toon uitgingen, zich van elkander verwijderden, om aan het slot weer op den aanvangstoon samen te komen; daar was verder het „Organum purum" waarbij één bastoon aangehouden werd onder eene zich bewegende stem.

In plaats van den naam „*Organum*" werd ook wel die van „*Diaphonia*" gebruikt. Volgens VAN MILLIGEN kwamen twee soorten van Diaphonie voor: de D. *basilica* en de D. *organica*, de eerste *met*, de tweede *zonder* aangehouden bastoon.

Ik zou te uitvoerig worden, wanneer ik over dit uiterst belangrijke onderwerp verder ging uitweiden. Wie er dieper op wenscht in te gaan, raadplege de werken over muziekgeschiedenis, die ik U na mijne eerste voordracht heb aangegeven.

Zooals het gaat bij het, uit de verte, aanschouwen van een berglandschap, zoo gaat het ook met ver achter ons liggende tijdperken der historie. De hooge toppen alleen trekken onze aandacht; de kleine hoogten worden door ons overzien.

Daardoor zijn uit de periode van en na HUCBALD slechts enkele namen ons overgeleverd, ofschoon wij met zekerheid kunnen aannemen, dat met en naast hem nog vele andere aan de ontwikkeling van de toonkunst hebben meegewerkt. Wij lezen dan in de eerste plaats van SCOTUS ERIGENA, een wijsgeer uit Groot-Brittanje, wiens geschriften een bewijs te-meer zijn voor den betrekkelijk hoogen trap, waarop in dat rijk reeds vroeg de toonkunst

gestegen was, en een argument tegen de beweringen van hen, die alle eer van de uitdenking van het Organum uitsluitend aan HUCBALD geven.

De groote figuur die thans onze aandacht trekt is die van GUIDO VAN AREZZO (995—1050). Laat mij het U dadelijk zeggen: GUIDO is niet, zooals vroeger steeds geleeraard werd, te Arezzo geboren; hij heeft alleen daar langen tijd vertoefd. In hem zien wij een man van groote beteekenis! Wel heeft men hem — evenals aan AMBROSIUS en GREGORIUS — veel toegeschreven, wat waarschijnlijk door anderen is verricht, maar wij hebben dit te beschouwen als een bewijs van zijne groote beteekenis. Zijne belangrijke daden trokken aller aandacht tot hem; de medestanders van minder beteekenis werden verwaarloosd en vergeten.

Ik kan mij het genoegen niet ontzeggen U voor te lezen wat BURNEY — een Engelsch muziekgeleerde, die van 1726—1814 leefde — over GUIDO geschreven heeft. Hij zegt: „GUIDO VAN AREZZO „is een van die begunstigde individuën, voor wie „de vrijgevigheid van de later levenden geene „grenzen kent. Eeuwen lang zag men in hem „den opperheer der toonkunst, en werden alle „„onbeheerde" uitvindingen hem toegeschreven. „En niet alleen die, waarvan men zou kunnen „zeggen, dat zij vruchten waren van zijne denk„beelden, maar ook die, welke het toeval zijnen „vereerders in de handen had gespeeld. Zeker is „'t evenwel, dat GUIDO de vader is van ons noten„schrift. Zijne lijnen met letters vooraan (later „ontstonden daaruit de „sleutels"), deden de ver„warring ophouden, omdat de *Neumen* hunne „vaste plaats kregen".

Over die „lijnen", „sleutels" en „Neumen" straks meer.

GUIDO was vóór alles paedagoog; hij geeselde in zijne geschriften de onbevoegde zangleeraars, vond daardoor veel tegenstand, maakte zich vijanden en werd daardoor uiterst prikkelbaar, 'tgeen zich uitte in zijne schrifturen.

Hoort, wat hij zegt over zangonderwijs door onkundigen: „Hoe is 't mogelijk dat — waar hij „die onderrichten wil, toch zelf iets moet hebben „geleerd — zangleeraars die niet in staat zijn een „nieuw lied goed te zingen, zich bekwaam genoeg „achten anderen te onderwijzen?"

Leefde GUIDO in onzen tijd, dan zou hij vaak genoeg aanleiding vinden, diezelfde vraag weer te stellen!

De verbetering van het zangonderwijs was hem eene levenstaak; hij had een bizonder systeem uitgedacht, om kinderen te leeren van 't blad te zingen. De overlevering zegt, dat hij daarin binnen één maand slaagde! Zooveel succes, en dat tengevolge van eene nieuwigheid, wekte natuurlijk haat en nijd bij de concurrenten. Zij wisten GUIDO zoo zwart te maken, dat hij uit het klooster Pomposa, waar hij verblijf hield, werd weggezonden. Als balling zwierf hij van de eene plaats naar de andere, tot eindelijk bisschop THEOBALD VAN AREZZO zich over hem ontfermde.

Toen Paus JOHANNES XIX van GUIDO vernam, zijne talenten en paedagogische bekwaamheden hoorde roemen, liet hij hem naar Rome ontbieden. GUIDO moest hem zijn systeem verklaren, en de paus rustte niet, voor ook hij een nieuw — hem tot dusver geheel onbekend lied — goed had leeren zingen.

Uit alles, wat wij van hem weten blijkt, dat GUIDO VAN AREZZO, behalve een zeer begaafd toonkunstenaar, een leeraar met uiterst practischen zin was. Hij streefde steeds naar eenvoud in zijne voorstellingen, vermeed alles wat hem overtollig scheen.

Zoo bracht hij ook vereenvoudiging in het muziekschrift, door de vele lijnen van HUCBALD terug te brengen tot vier.

In navolging van de Grieken en van de oude kerkvaders, verdeelde GUIDO het toonstelsel in reeksen van tonen; niet van vier, geen Tetrachord dus, maar een Hexachord, uit zes toontrappen bestaande. Dien toontrappen gaf hij ook namen en wel op de volgende wijs: daar was een algemeen bekend gezang, een hymne waarmee de kerkzangers den H. JOHANNES smeekten, hen voor heeschheid te behoeden. Elke regel van dat gezang begon één toon hooger dan de vorige; de tekst luidde:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum;
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Ioannes.

Gij hebt reeds bemerkt, dat de beginlettergrepen van de regels, dezelfde zijn als de zoogenaamde „Fransche" toon-namen. GUIDO maakte nu gebruik van de omstandigheid, dat elke regel één toon hooger begon, en noemde dien toon naar de lettergreep waarmee de regel aanving.

De zes tonen van zijn Hexachord heetten dus ut, re, mi, fa, sol, la.

Hij onderscheidde drie verschillende Hexachorden: „durum", „naturale" en „molle"; deze herhaalden zich een octaaf hooger. De eerste groep kreeg nog de nadere bepaling „grave" (d.i. „de lage"), de tweede „acutum" (de hooge), terwijl een zevende Hexachord met „superacutum" (het hoogste) werd aangeduid.

Tabellarisch neergeschreven ziet het Hexachordsysteem van GUIDO er zóó uit:

1.	Hexachordum	durum	grave.
2.	„	naturale	
3.	„	molle	
4.	„	durum	acutum.
5.	„	naturale	
6.	„	molle	
7.	„	durum	superacutum.

Bij alle overeenkomst met het Grieksche toonstelsel, vertoont dat van GUIDO toch eene sterke afwijking; niet zooals de Grieksche tetrachorden *volgden* de Hexachorden *elkander op*, maar zij *grepen in elkander*, d.w.z. de eerste toon van het tweede Hexachord was gelijk aan den vierden van het eerste, die van het derde aan den vierden van het tweede, die van het vierde aan den *tweeden* van het derde enz. enz. Elke eerste toon droeg den naam *Ut*, elke tweede heette *Re* enz.; dientengevolge kon een toon — al naar gelang van zijne plaats in het Hexachord — tegelijk *Ut* en *Fa* heeten.

Het „Hexachordum mollum" vertoonde eene bizondere eigenschap: die, welke men in oude tijden den „diabolus in musica" (de duivel in de muziek) noemde, de opvolging van drie heeletoonschreden.

In muzikale frases, waarin deze opvolging hinderlijk aandeed, werd de vierde toon willekeurig verlaagd. Deze toon werd aangeduid door de letter *b*; was de „harde" onverlaagde toon bedoeld, dan werd hij genoemd „*b durum*" en aangeduid door een nootteeken met vierkant lichaam (♮); de verlaagde *b* heette „*b mollum*" en had het ronde teeken (♭). De overeenkomst met ons „herstellingsteeken" en met onze „mol", moet U reeds in 't oog gesprongen zijn!

De bespreking van deze teekens, brengt ons van zelf op het muziekschrift van den tijd, dien wij thans behandelen. Dan komen wij terug op de reeds vroeger genoemde „Neumen". Dat zijn teekens — puntjes, haakjes, streepjes, komma's — die den loop der melodie moesten teekenen, den duur der tonen aangeven, en die (vooral voor ons, die gewend zijn aan het notenschrift op vijf lijnen) aan onduidelijkheid niets te wenschen overlaten. In beginsel zijn die Neumen gelijk aan de Cheironomie der Grieken.

Eene muzieknoteering van nog ouderen datum dan de Neumen, is het Gotisch spijker- of hoefijzerschrift; het werd voornamelijk in Duitschland toegepast.

De onduidelijkheid van het Neumenschrift, de kans op verkeerde interpretatie ervan, deed op middelen zinnen om die gebreken te doen verdwijnen. Een stap in de goede richting beteekende het plaatsen van vier horizontale lijnen, waarop en waartusschen de Neumenteekens geplaatst werden. Dat gaf eene vrij groote zekerheid ten opzichte van de bedoelingen van den componist. Nog meer vooruitgang werd bereikt, toen men twee van de vier lijnen kleuren ging en men als

vast aannam, dat een roode lijn de plaats van de *F*, een gele die van de *C* aanwees. Ten overvloede werd dan — later — nog aan den aanvang van het stuk op de lijn, waar de toon thuishoorde, de letter G, F of C geplaatst. Die letterteekens, steeds vervormd en gewijzigd, werden eindelijk onze ,,sleutels" voor aan den balk.

Toen GUIDO de Neumenteekens ging verdikken en verzwaren, was de eerste stap op den weg naar ons notenschrift gedaan.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wij kennen nu het muziekschrift uit den tijd van GUIDO; thans dient onderzocht, wat door dat schrift werd aangeduid; m.a.w. welke kunstvormen die tijd kende.

Over het katholieke koraal, de zoogenaamde Gregoriaansche melodie, sprak ik U reeds. Die was steeds eenstemmig! Maar wij beschouwen thans het tijdperk, waarin de eerste pogingen tot meerstemmigheid gedaan werden, en alweer is het Engeland, dat den voorrang eischt. Daar te lande was eene manier van tweestemmig zingen in zwang, die men „Gymel" noemde; volgens RIEMANN komt dit woord van ,,Cantus gemellus" d.i. ,,Tweeling-zang" en vinden wij daarin den oervorm der tweestemmigheid. De tweestemmigheid heette in Frankrijk ,,Déchant", welk woord weer afgeleid is van het — door de geleerden gebruikte — Latijnsche ,,Discantus".

Een andere vorm nog — deze driestemmig — was de Faux-Bourdon (Ital. ,,Falso-Bordone", Eng. ,,Faburden"). Laat ons hierbij een oogenblik stilstaan! Ik vertelde U reeds, dat de meerstemmigheid van HUCBALD bestond uit kwinten- en kwartenparallellen. Die kwint klonk leeg, vroeg

naar aanvulling, en die aanvulling — het oor wees den weg aan! — vond men in de toevoeging van de terts. Werd zóó driestemmig gezongen, dan ontstond eene reeks van gewone drieklanken. Gij kunt gemakkelijk de proef nemen aan de piano, en zult dan hooren dat het afschuwelijk klinkt.

Stellen wij ons nu voor dat de zanger, die de onderste stem voor zijne rekening nam, zijne partij een octaaf hooger zong dan ze bedoeld was, dan ontstond eene reeks van „sext-accoorden". Het natuurlijke gehoor gevoelde wel degelijk dat die bovenstem (hoe goed het ook klonk) daar niet thuis hoorde; dat hij de „grondtonen" der akkoorden aangaf; dat de akkoorden dus „omgekeerd" waren; dat het een „Faux-Bourdon", een „verkeerde Bas" hoorde.

Want — gij herinnert het U nog — de naam „Bourdon", die aanvankelijk gegeven werd aan den doorklinkenden, liggenden bastoon, was overgegaan op de onderste, de bas-stem.

Ten opzichte van den „Discantus" moeten wij ons dit voorstellen: een der stemmen zong steeds de koraal-melodie, het gegeven gezang, den „Cantus firmus", de andere eene daarneven voortschrijdende, vrij gevonden partij.

Waar zanger en toondichter gewoonlijk in één persoon vereenigd waren, is het begrijpelijk, dat deze zich niet altijd hield aan de genoteerde melodie, maar dat hij zijn „discantus" improviseerde. Zoo ontstond de — voor de vuist gezongen — „déchant sur le livre", ook wel geheeten: „Contrapunto alla mente".

Hier spreek ik voor de eerste maal een woord uit, dat een begrip aanduidt, belangrijker dan de

meeste, die ik in deze voordrachten onder uwe aandacht brengen zal; een woord waarvan de beteekenis zelden goed begrepen wordt. Laat ons dus eerst trachten dat begrip tot klaarheid te brengen.

Toen uit de neumenteekens zich het notenschrift begon te ontwikkelen, was het eerste teeken dat toegepast werd, een stip of punt (Latijnsch: „punctum"). Bij het „Organum", bij den „Faux-Bourdon" was noteeren van ééne stem voldoende; de andere vloeiden vanzelf voort uit de regelen, die eenmaal waren vastgesteld; zoodra echter eene tweede stem haar zelfstandigen weg moest gaan, was het noodig dien weg aan te wijzen. Tegenover den éénen toon moest een andere staan; de toon werd door eene noot (punctum) aangeduid. De schrijfwijs voor deze manier van musiceeren verlangde dus, dat men stelde „noot tegen noot", of in 't Latijn gezegd „punctum contra punctum".

Hier dus de oorsprong van het woord „*Contrapunt*"; wij kunnen zijn begrip het best omschrijven met „zelfstandige meerstemmigheid".

Hoe meer het geïmproviseerde contrapunt in zwang kwam, des te meer misbruiken ontstonden. Eén daarvan was de „*Ochetus*", eene manier van hikkend, snikkend zingen, waarmee men op drastische wijs droefenis en smart trachtte uit te drukken.

Natuurlijk verhieven de goedgezinden hunne stem tegen deze vernedering van de edele kunst. Want de „Discantus" werd in hooge eere gehouden en stond, vooral in Frankrijk, in aanzien. In de „Chapelle du Roi" werd eene bizondere studie ervan gemaakt door de kerkkoren, en in

speciale inrichtingen, Maîtrises genaamd, werd de Discantus beoefend onder leiding van eenen „Maître".

De ontaarding, de misbruiken bleven voortwoekeren; JOHANNES DE MURIS, een der eerste contrapuntisten (hij werd in 't jaar 1350 gekozen tot rektor aan de Sorbonne te Parijs), streed in woord en schrift, met alle macht er tegen. Hij vond steun bij Paus JOHANNES XXII die strenge verbodsbepalingen maakte, en even strenge eischen stelde ten opzichte van de verbetering.

En 't was noodig! Naast den „Ochetus" was ook een „Contrapuntis falsis" in zwang gekomen, een opzettelijk aanwenden van snijdende dissonanten, die bij rouwplechtigheden geschiedde.

Langzamerhand komt men nu tot de erkentenis dat parallelgangen van kwarten en kwinten hol en leeg klinken, dat tertsen en sexten het oor veel streelender aandoen; dat dus die intervallen wel degelijk recht van bestaan hebben.

Toch durfde men nog niet recht ingaan tegen de oude, met zooveel gezag uitgevaardigde wetten en regelen; daarom nam men de terts en de sext wèl op onder de consonanten, maar noemde ze „onvolkomen".

Was het bij het Organum voldoende, dat de aanvullende stemmen rustig de hoofdstem volgden, om een behoorlijken samenzang te verkrijgen, zoodra de nevenstemmen eene zelfstandige partij te vervullen kregen, werd het noodig nauwkeurig te bepalen, hoe lang de te zingen tonen moesten worden uitgehouden. De muziek waarin dit begrip werd toegepast heette „Musica mensurabilis" d.i. „meetbare" muziek, en de teekens, die den

duur der tonen aangaven, vormden samen het ,,Mensuraalschrift".

Het invoeren van die nieuwigheid ging ook alweer niet zonder tegenstand van de conservatieven. De rechtzinnige leiders erkenden voor de kerkmuziek slechts ééne maatsoort: de driedeelige en noemden die: ,,tempus perfectus"; de tweedeelige — imperfectus — was goed genoeg voor de volksmuziek.

De invloed van de studie der Grieksche wetenschappen was nog sterk, en daarom waren de vier ,,Modi" die de Mensuraal-muziek in den eersten tijd kende, geheel geschoeid op den voet der Grieksche Metra: *Trochäos*, *Iambos*, *Daktulos*, *Anapaistos*.

Om ons die goed voor te stellen, is er geen beter middel dan eenige versregels te bedenken waarin een bepaald metrum volgehouden wordt, b.v.:

Den *Trochäos*, de opvolging van *lang* en *kort* vindt men in:

Lāngs ŏde lānge wegen lōopen,

diens tegenhanger den *Iambos* (*kort*, *lang*) in:

Ĕn ăls gĭj dān hersteld zult zĭjn.

Een *lange* en twee korte lettergrepen geeft den *Daktulos*:

Gīnds ĭn dĕ dōnkĕre wōudĕn ĕn bōsschĕn

het omgekeerde: twee korte gevolgd door ééne lange den *Anapaistos*:

Ŏp hĕt lānd, ĭn dĕ lūcht, ĭn dĕ zēe.

De eerste twee Modi geven in hun natuurlijken declamatorischen cadans als vanzelf de driedee-

lige maatsoort; was dit reeds aanleiding haar „perfectus", de volmaakte, te noemen, het feit dat drie het door de Drieëenheid geheiligde getal was en meer dergelijke toevalligheden, versterkten deze opvatting.

Het kwam er nu op aan, teekens te vinden, die den duur van den toon aanduidden. De lange toon heette „*Longa*" en werd voorgesteld door een vierkant blokje, waaraan een zijstreep ▙ de korte — „*Brevis*" — door hetzelfde blokje maar zonder die streep. ■

De beweging, de cadans van de vier Modi kon nu als volgt worden aangegeven:

Trochaeos (Longa-Brevis = ▙■ = 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯

Iambos (Brevis-Longa = ■▙ = 𝅘𝅥𝅯|𝅘𝅥

Daktulos (Longa-2 × Brevis = ▙■■ = 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

Anapaistos (2 × Brevis-Longa = ■■▙ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯|𝅘𝅥

Een tijd lang kon men met deze vier Metra volstaan; toen echter het gebruik van nog grootere waarde dan de Longa een nieuw teeken noodig maakte, kwam de „*Duplex Longa*" in zwang; deze — de naam toont het aan — kreeg de dubbele waarde van de Longa en werd — zeer consequent — voorgesteld door een blokje van dubbele groote met een zijstreep ▛. FRANCO VAN PARIJS, die in de eerste helft van de 13e eeuw leefde en dien wij niet mogen verwarren met den jongeren FRANCO VAN KEULEN, heeft — volgens de overlevering, dit teeken 't eerst toegepast. Zijn tijdgenoot PHILIP VAN VITRY, die 1361 stierf, bracht vereenvoudigingen aan, terwijl MARCHETTUS VAN PADUA, die iets vroeger, zeker omstreeks 1300

leefde, voorteekens uitdacht om de maatindeeling aan te geven en behalve de stelen, of zijstrepen nog vlaggetjes aanbracht. Bij de tot nu toe genoemde waarden, kwamen nu nog de „*Semi-brevis*", voortgesteld door het blokje, maar in ruitvorm ◆ ; de helft daarvan: *Minima* (blokje in ruitvorm met steel:) en nog eens de helft, de „*Semi-minima*" (de *Minima* met vlaggetje:).

Waar uitgebreide handschriften te schrijven waren, veroorzaakte het zwartmaken van de blokjes een groot tijdverlies; wat lag meer voor de hand, dan alleen den omtrek van de noot te teekenen en het zwartmaken na te laten? De „open" noot was geboren. Daarneven kwam ook de roode noot voor.

Gij begrijpt dat dit alles niet met sprongen, maar in geleidelijke ontwikkeling tot stand gekomen is. Omstreeks 1450 zag het stel nootteekens er ongeveer zóó uit:

Maxima	Minima
Longa	Semi-Minima, ook wel
Brevis	Fusa, „ „
Semi-brevis	Semi-Fusa, „ „

Ik herinner U nu eraan, dat men twee hoofdmaatsoorten kende: „perfectus", de driedeelige en „imperfectus" de tweedeelige. In de driedeelige werd elk maatdeel verdeeld in drie van het volgende, kleinere, dus één *Maxima* in drie *Longae*, één Longa in drie Breves enz. enz. De

tweedeelige splitste elk maatdeel in *twee* kleinere.

Of een stuk in 3- dan wel in 2-deelige maatsoort stond, werd bij 't begin aangegeven door een bizonder teeken: een cirkel — ○ — voor de volmaakte, een halven cirkel — ☾ — voor de onvolkomen maatsoort. Gij ziet dit laatste teeken ook nog steeds in onze muziek, waar het de $^4/_4$ maat aanduidt. Was het maatteeken doorstreept — ⌀ en 𝔠 — of was de halve cirkel met zijne opening naar links gericht — ☽ — dan werd elke noot voor de helft ingekort, m.a.w. het tempo werd dubbel zoo snel genomen.

Ik zou over dit zoo belangrijke onderwerp nog veel kunnen zeggen, maar ik moet mij beperken. Daarom, wie er dieper in doordringen wil, bestudeere de boeken, die ik U — als gewoonlijk — aan het eind van deze voordracht zal opgeven.

— — — — — — — — — — — — — — —

Uit het voorgaande is nu gebleken dat al 't materiaal, noodig voor de verdere ontwikkeling van de toonkunst, nu bijeen gezameld is; wij ontdekten den zin voor de meerstemmigheid, wij zien het begrip van de maatverdeeling zich ontwikkelen, naast een geprononceerd gevoel voor het onderscheiden van verschillende maatsoorten.

Daarmee werken nu de kunstenaars, wier namen onafscheidelijk verbonden zijn aan de zoo glorierijke periode der Nederlanders.

Het begrip „Nederlanders" moet hier zeer ruim genomen worden, want de meeste kunstenaars die in deze periode werkten waren Zuid-Nederlanders. Op gevaar af van te uitvoerig te worden, wil ik U hier laten hooren op welke amusante manier — de anders zoo geestige en helder-

denkende — SPIRO zijne pan-germaansche opvatting van de waarde der Nederlandsche periode uit. Hij zegt: „Men kan 't niet anders dan natuur-„lijk vinden, dat de Nederlandsche kunst ook „naar het *eigenlijke* (sic!) Duitschland oversloeg; „want de politieke afscheiding der Bataven en „van een gedeelte der Friezen van Duitschland, „was volstrekt niet *ook* eene nationale, en men „mag nooit vergeten dat REMBRANDT en VAN DIJK „evengoed Duitschers zijn (!?!) als BÖCKLIN en „GOTTFRIED KELLER, wier wieg evenmin in het „Duitsche rijk stond".

Deze „annexatie" is waarschijnlijk den schrijver zelf ietwat kras voorgekomen. Hij gevoelt behoefte een pleister op de wond te leggen, en vervolgt:

„Maar nooit worde vergeten, dat de Nederlan-„ders den dank verdienen van de *overige* (sic!) „Duitschers, omdat dezen van hen het contrapunt „hebben geleerd, en rijk begaafde naturen, zooals „ADAM VON FULDA, HEINRICH FINCK, HEINRICH „ISAAK de vruchtbare liedercomponist en vele „anderen, danken aan de Nederlanders de ont-„wikkeling en de ontplooïing van hunne gaven".

Dat de Nederlanders plotseling, als uit het niet, die nieuwe kunst zouden hebben geschapen, is eene dwaling die vroeger algemeen verspreid was. Thans weten wij, dat zij voortbouwden op grondslagen, door de Engelschen gelegd. Hoe hierin de gang van zaken was, zullen wij nog in deze voordracht onderzoeken.

Dat de Engelsche instrumentalist zelfs in de kerk werd toegelaten, is ons een bewijs dat de verachting voor den speelman (ik herinner U aan 't behandelde in mijne tweede voordracht)

had plaats gemaakt voor waardeering, en dat hij van nu af als een factor in de muziek-beoefening werd beschouwd.

Daarmee was Engeland het vasteland vooruit, evenals met de reeds in de 10e eeuw toegepaste „naturwuchsige Mehrstimmigheit" (de karakteristieke uitdrukking is van RIEMANN). Ik sprak U reeds over de Keltische barden en druïden.

In dit Bardengezang was waarschijnlijk reeds vroeg, en langs natuurlijken weg, bereikt, dat wat op het vasteland de monniken en de Parijsche muziekgeleerden, al worstelend met beperkende leerstellingen, nog met moeite zochten.

Immers, reeds in de 11e eeuw kende men daar te lande reeds een meerstemmig psalmgezang in sextaccoorden (denk aan den „Faux-Bourdon") en in de 13e eeuw noemt GIRALDUS CAMBRINENSIS de Kelten uit Wales en Ierland het meest muzikale volk van de wereld.

In 1416 stelt koning HENDRIK V het barden-koor in dienst van de kerk. In dien tijd dus, begint het polyphone kerkgezang met begeleiding, het Gregoriaansch uit den eeredienst te verdringen. Deze nieuwe kerkmuziek wekte de bewondering van hertog JOHAN VAN BOURGONDIË en van koning (later Duitsch keizer) SIGISMUND, die in 1416 de gasten van HENDRIK waren. Beiden namen zij zangers mee. SIGISMUND liet ze zingen voor de leden van het Concilie van Constanz, en zond ze daarna naar Rome om hunne kunst ook voor den paus te laten hooren; JOHAN VAN BOURGONDIË voerde ze naar Parijs. Zóó verspreidde deze kunst zich over Europa, maar zij heeft bij de Nederlanders de grootste ontvankelijkheid gevonden.

Tot welken rijken bloei zij de muzikale kunst

hebben gebracht, zal de volgende voordracht leeren.

Literatuur:

HUGO RIEMANN: Geschichte der Musiktheorie — Leipzig: Max Hesse.

HUGO RIEMANN: Studien zur Geschichte der Notenschrift — Leipzig: Breitkopf und Härtel.

VIERDE VOORDRACHT

DE GROOTE NEDERLANDSCHE MEESTERS — DE ONTWIKKELING VAN HET CONTRAPUNT — ORLANDUS LASSUS.

G. T.

Het onderwerp, dat ons in deze voordracht voornamelijk zal bezig houden is: de geschiedenis van het contrapunt. Ik herinner U nog eens eraan, dat wij dit belangrijke begrip definieerden als: zelfstandige meerstemmigheid, en wil dan — om die omschrijving te bevestigen en ze nog duidelijker te maken — U laten hooren wat in het voortreffelijke boek van KOTHE-PROCHÀSZKA (dat het contrapunt noemt „de(n) grondslag van alle „meerstemmige muziek") daarover te lezen staat.

Het luidt: „Hier zij 't nog eens uitgesproken: „alle ware compositie berust op 't contrapunt en „niet op de leer der accoorden; m.a.w. bij elke „degelijke compositie worden *stemmen*, volgens „de regelen der kunst, in horizontale richting, „boven elkander doorgevoerd; niet (vertikaal) „accoorden aan elkander gelijmd".

Die contrapuntische kunst is het, welke door de Nederlandsche meesters tot zoo grooten bloei is gebracht. Zij stonden — natuurlijk! — onder invloeden van voorgangers en tijdgenooten; zoo hadden b.v. de zangen der Troubadours sterk ingewerkt op hunne melodische gaven, en dat vooral gedurende den tijd, waarin de Pausen verblijf hielden te Avignon.

Die wereldsche zangen waren den toonkunstenaars in 't hoofd blijven hangen; vandaar dat, tijden lang, aan al hunne missen een wereldsch lied ten grondslag lag.

Dit eischt nadere verklaring!

Beschouwen wij dan eerst de Mis, of liever den Mis-text der katholieke kerk. Wij weten, dat die tekst is de kernachtige samenvatting van de leerstellingen der roomsche kerk, die dagelijks, in alle landen, bij het celebreeren van de Mis, wordt gereciteerd of gezongen; een toonzetter dus, die eene Mis componeeren wil, heeft zich te houden aan dien eenmaal vastgestelden tekst, en moet zich angstvallig hoeden voor elke wijziging, afwijking of weglating.

De Mistekst bestaat uit vijf hoofddeelen: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* met *Benedictus* en *Agnus Dei*.

Zeer vaak gebruikten de oude Nederlandsche meesters één zelfde thema voor al die deelen; en dat thema was niet vrij-bedacht, zelf-gevonden, maar de wijs van een algemeen bekend volkslied. Daar waren twee zulke liederen die telkens weer gebruikt werden: „*l'Omne armé*" en „*Douleur me bat*".

Nu begrijpe men dit niet verkeerd! Het lied werd niet zóó, zonder meer in de Mis overgenomen. Alleen de toonhoogte der melodie bleef; de toonduur werd aanmerkelijk gewijzigd, dáárdoor dat elk van de tonen zeer verlengd werd. Dientengevolge was het lied, dat aan de Mis-compositie ten grondslag lag, vaak geheel onherkenbaar geworden.

Ik geef U den raad, hiervan eens de proef te nemen met een bekend, hedendaagsch liedje. Men

zinge eens 't „Wien Neerlandsch Bloed" of „de Zilvervloot", zóó dat men aan elken toon eene waarde geeft van b.v. acht kwarten; 't zal U dan begrijpelijk zijn, dat het mogelijk was, bij eene hoogernstige godsdienstoefening als de Mis, volksliederen te gebruiken zonder de plechtigheid te profaneeren.

Wat ik reeds eenmaal gezegd heb, moet ik herhalen: het was nu niet meer mogelijk deze kerkmuziek bij mondelinge overlevering te bewaren; zij moest worden opgeteekend. En hier waren de wetenschappelijk onderlegde priesters der 13e eeuw in 't voordeel boven de zwervende speellieden. Zij — de priesters, en vooral die van de Parijsche hoogeschool — verstonden de kunst van het muziekschrift, de „fahrende Leute" niet; vandaar, dat zooveel kerkelijke en zoo weinig wereldsche muziek uit dien tijd tot ons gekomen is.

En, is 't niet zonderling? Velen namen aanstoot aan die nieuwe wetenschap; zelfs verbood Paus JOHANNES XXII in 1322 de „mensurale noteering". Maar al die tegenstand was vergeefsch: de ontwikkeling schrijdt gestadig verder. Uit den „*Discantus*" groeien „*Triplum*" en „*Quadruplum*" (de naam zegt U dat drie- en vierstemmig gezang bedoeld is) en de kunst vindt een harer eerste vaste vormen in het *Motet*.

De oorsprong van dien naam is twijfelachtig: WALTER ODINGTON leidt hem af van „*Motus*" (beweging); GERBERT zegt dat hij stamt van „*Motto*" (spreuk).

Waar hier de waarheid ligt, is niet meer uit te maken; hooren wij liever HUGO RIEMANN, die de volgende definitie geeft: Motet is de meerstemmige bewerking van een psalmvers, of van

eene andere bijbelsche spreuk, in imiteerenden à-cappella-stijl.

Men spreekt van imiteeren (navolgen) wanneer eene tweede stem, dat wat de eerste gezongen heeft, geheel of gedeeltelijk, en in onmiddellijke aansluiting, herhaalt. Een, ons allen bekende, vorm van imitatie is de „Canon", het muziekstuk waarin twee, of meer, stemmen dezelfde partij zingen (of spelen) maar na elkander, op verschillende tijdstippen intreden. Zoo zongen wij, als kinderen, het liedje van „de Bezem" en dat van „Frère Jacques".

Die eigenaardige toestand: dat verschillende partijen, die altijd even ver van elkander verwijderd blijven, elkaar nooit kunnen inhalen, als 't ware voor elkander „op den loop gaan", verschafte aan zulke muziekstukken den naam van „Fuga" (vlucht). Onthoudt dit echter wel! dit was niet de „Fuga", waaraan wij denken, wanneer wij den naam BACH uitspreken.

Hoe komt het dan, dat wat eerst „Fuga" heette, later „Canon" werd genoemd? Laat mij U dat verklaren.

Het zal U duidelijk zijn, dat het voldoende was van een „Fuga" alleen de partij van de eerste stem op te schrijven, want de andere zongen immers hetzelfde. Het was nu alleen maar zaak, te weten op welk tijdstip die andere stemmen moesten intreden. Dit gaf de componist te kennen door, aan 't begin van het stuk, een „voorschrift" te plaatsen; dat voorschrift droeg den latijnschen naam „Canon".

In den loop der tijden is de naam van de nevenzaak op de hoofdzaak overgegaan.

Waar nu, bij de behandeling van 't werk der

Nederlandsche contrapuntisten, nog vaak van den Canon zal sprake zijn, schijnt het gewenscht daarover nog 't een en ander in het midden te brengen.

Langen tijd is de kunst van Canons te schrijven een der hoofddoeleinden van de toonzetters geweest; men zou mogen spreken van eene liefhebberij, die tot een hartstocht aangroeide. Van den eenvoudigen vorm, zooals de hiervoor genoemde liedjes ons toonen, kwam men tot allerlei ingewikkelde samenstellingen. Eerst zien wij de „beantwoording" — zoo noemt men het intreden van de tweede, en volgende stemmen — geschieden op een anderen toon dan waarmee het stuk aanvangt. Men schreef Canons in de kwint, in de kwart, en in alle andere intervallen. Canons met twee of meer streng imiteerende stemmen en ééne vrije stem kwamen eveneens voor. Later zien wij den Canon „in tegenbeweging" (*Motus Contrarius*); daar beweegt de tweede stem zich precies in omgekeerde richting van de eerste; den Canon „in de vergrooting" (*per augmentationem*) waar bij de beantwoording alle notenwaarden worden verdubbeld, en dien „in de verkleining" (*per diminutionem*) waar juist het omgekeerde plaats vindt. Een bizondere vorm was de „Canon cancricans" of kreeftencanon, aldus genoemd, omdat de tweede stem de partij van de eerste, van achter naar voren voordraagt.

Gij ziet het: de contrapuntisten van de 13e en 14e eeuwen hielden ervan — geheel in den geest van hun tijd — zich te verdiepen in allerlei speculatieve spitsvondigheden; maar waar zij zichzelf kwelden met deze moeielijke opgaven, wilden zij 't den uitvoerders ook niet gemakkelijk maken. Zij maakten daarom het voorschrift (NB. Canon) in

onbegrijpelijke bewoordingen en duistere volzinnen, of lieten het geheel weg, het aan de zangers overlatend hunne bedoelingen te raden.

Zoo ontstond de Raadsel-Canon.

Wanneer het niet zoo anachronistisch klonk, zou ik willen beweren dat in de 14e eeuw het componeeren van Raadsel-Canons een „sport" geworden was, die door sommigen even hartstochtelijk werd beoefend als voetbal en wielrijden door onze jeugd. Toch was ook hieraan weer een goede kant: dat bedenken van nieuwe en steeds ingewikkelder samenstellingen scherpte het vernuft, en gaf den componisten een onbegrensd meesterschap over het materiaal waarmee zij arbeidden.

Voor wij nu de geschiedenis der Nederlandsche contrapuntische kunst verder vervolgen, zeg ik U nog dat de Canon, behalve den naam van Fuga, nog verschillende andere droeg; wij vinden: „*Consequenza*", „*Rota*" (wieltje) en „*Caccia*". Volgens sommige muziekgeleerden stamt het laatste woord van 't Engelsche „Catch". Is dat waar, dan is daarmee (het woord beteekent immers: vangen, pakken) alleraardigst het „krijgertje spelen" van de stemmen in den Canon gekarakteriseerd. Het Italiaansche woord „*Caccia*" beteekent „jacht"; ook dat is voor den „*Canon*" een kenteekenend woord.

De „Canon" is niet het eerst door de Nederlanders toegepast; reeds in de 13e eeuw kende men dien vorm in Engeland; ik sprak U immers reeds in eene vorige voordracht van den „Summer-canon"?

De eerste (Zuid)Nederlandsche meesters bij wie wij den Canon vinden zijn: JOHANNES DE MURIS

(1300—1350) en GUILLAUME DE MACHAULT (1284—1369); de laatstgenoemde was ook dichter en staatsman.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wat wij de „Nederlandsche School" noemen is eene voortzetting van het werk, dat in Frankrijk aangevangen werd. Parijs, Kamerijk, Doornik en Antwerpen zijn de steden, die de nieuwe richting successievelijk aandeed. Laat ons dus aannemen dat aan de Nederlandsche School eene Fransch-Belgische voorafging.

De eerste werkelijk Nederlandsche meester die verdient genoemd te worden is: H. DE ZEELANDIA (omstr. 1400).

Voor dat overspringen van Frankrijk op Zuid-Nederland zijn zeer aannemelijke redenen aan te voeren: in Frankrijk was zedelijk verval waar te nemen, Zuid-Nederland groeide en bloeide in volle kracht. Hier weer het bewijs, hoe de ethiek en de schoone kunsten steeds hand in hand gaan.

De toenemende kunstzin in Zuid-Nederland vindt bovendien zijne verklaring in de steeds grooter wordende welvaart. De pracht en praal, die de rijke burgers in hunne woningen ten toon spreidden, vonden weerklank in de rijke meerstemmige muziek der Vlaamsche meesters. Zulk eene wisselwerking — 't is goed ons hiervan bewust te zijn — heeft zich in de geschiedenis herhaaldelijk geopenbaard, en kan niet anders dan verklaarbaar worden genoemd; en met het oog hierop is de vergelijking tusschen de rijk geborduurde Vlaamsche tapijten en de veelstemmige muziek van de oude Nederlanders — die ik ergens gelezen heb — zeker niet ongegrond.

Voor het juiste begrip van de Nederlandsche

contrapuntische kunst is 't noodig er aan te herinneren dat, bij de uitvoering, vrouwenstemmen niet geduld werden, en dat men nog niet de „partituur" kende.

Deze — het zal den meesten uwer bekend zijn — is het boek, waarin alle uit te voeren stemmen samen, en boven elkander zijn genoteerd, zoodat de leider een algemeen overzicht van het muziekstuk heeft.

In den tijd, waarover ik U spreek, bestonden alleen boeken, waarin de stemmen naast elkander waren geschreven. Eene belangwekkende afbeelding van het zingen en spelen uit zulk een boek geeft de titelplaat van HERMANN FINCK's *Practica musica*; zij is in verscheidene werken over muziekgeschiedenis afgedrukt, en vertoont een musiceerend gezelschap, dat gegroepeerd staat om een lezenaar waarop het muziekboek ligt. Op de rechterbladzijde staan de partijen van Tenor, Alt en Bas (NB. in deze volgorde), op de linker alleen de Discant-partij.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Keeren wij terug tot onze Nederlandsche meesters! De eerste die nu moet worden genoemd is GUILLAUME DUFAY; hij leefde van 1400—1474. DUFAY, die lid was van de pauselijke kapel, bewijst door de manier, waarop hij zich van 't oude wist los te maken, een zelfstandig, naar 't nieuwe strevend kunstenaar te zijn.

Na DUFAY komen: EGIDIUS BINCHOIS (± 1400—1460) zanger en tweede kapelmeester aan het hof van Bourgondië, die wel nooit in Italië geweest is, maar wiens roem daar toch is verbreid, en ANTOINE BUSNOIS (ANTON DE BUSNE) die eveneens aan het Bourgondische hof verbonden was. Hier

moge de belangwekkende bizonderheid worden meegedeeld, dat KAREL DE STOUTE, de Bourgondische hertog, niet alleen als krijgsman, maar ook als toonkunstenaar uitblonk. Hij had in zijne jeugd — als graaf van Charolois — zoo goed geprofiteerd van de lessen van ROBERT MORTON, dat hij een zeker meesterschap in 't schrijven van Canons had bereikt.

Dat meesterschap, de beheersching van de techniek der compositie, vinden wij — in dien tijd — in steeds grooter wordende kringen. Knap samengestelde Canons met één of twee „vrije" stemmen, komen herhaaldelijk voor.

Een meester in dien vorm was JOHANNES OKEGHEM (geb. tusschen 1420 en 1430, overl. 1495); bij hem vinden wij den Raadsel-Canon tot op de uiterste spits gedreven. OKEGHEM, die onder drie koningen van Frankrijk diende (KAREL VII, LODEWIJK XI en KAREL VIII) stond bij zijne tijdgenooten in hoog aanzien. Hij en zijne kunstbroeders schreven behalve de gewone Mis, ook menige *Missa da Requieum* (Mis voor de Overledenen) en *Missa Parodia*. De naam zou ons doen gelooven dat de componisten het waagden de gewijde teksten te parodieeren. Dit ware een verkeerd begrip! Het woord beteekent hier „kapen" en werd gebruikt om aan te duiden, dat de componist zijne Mis had samengesteld uit verschillende andere van zijne hand.

Ook *Passies* (muzikale bewerkingen van het lijdensverhaal uit de Evangeliën) komen reeds voor. Zij zijn echter, met vermijding van alle solo-partijen, geheel voor koor geschreven; zelfs de woorden van Christus worden door een vierstemmig koor gezongen.

Die gewoonte bleef nog lang bestaan; de Nederlandsche meesters en ook PALESTRINA huldigden haar, ja zelfs HEINRICH SCHUTZ — over wien ik U nog spreken zal — maakte van den titel, door hem vijfstemmig te zetten, het inleidingskoor van eene Passie.

— — — — — — — — — — — — — — —

In den tijd, dien wij thans behandelen, valt eene gebeurtenis, die van 't grootste gewicht is geweest voor de verspreiding der toonkunst: de uitvinding van de muziekdruk-kunst met (zoogenaamd) bewegelijke typen, m.a.w. de kunst van het ,,letter-zetten" op den notendruk overgebracht.

De man, die zich door deze uitvinding een onvergankelijken roem verworven heeft, was OTTAVIANO PETRUCCI; hij leefde van 1466 tot 1539 te Venetië, vanwaar hij in 1501 zijne uitvinding bekend maakte.

Deze gedrukte muziek — men begrijpe het goed! — was ,,Mensuraal-muziek". Misboeken met de oude Koraal-noten werden reeds sedert 1476 te Rome gedrukt, door ULRICH HAN uit Ingolstadt.

Het was dus niet meer noodig, dat door moeizaam afschrijven, de exemplaren vermenigvuldigd werden; een bijna onbeperkt aantal afdrukken kon nu in korten tijd worden gemaakt. Wat dit beteekent voor de verbreiding der kunstwerken, behoeft niet nader te worden uiteengezet.

Een gelukkig samentreffen — de geschiedenis heeft ze meer aangetoond — liet ongeveer tegelijk met den vernuftigen uitvinder, den meest genialen toondichter van dien tijd geboren worden:

JOSQUIN DES PRÈS, wiens geboortejaar omstreeks 1460 moet worden gesteld, en van wien wij zeker weten dat hij in 1521 overleden is.

Uitspraken van bevoegde beoordeelaars leeren ons zijne beteekenis als toondichter kennen. BRENDEL (in zijne „Mus. Gesch." in 24 Vorlesungen") zegt: „JOSQUIN was de eerste van die Neder„landsche meesters, in wier werken de kunst vrij „kwam van de haar vroeger aanklevende stijf„heid, logheid en hardheid; hij werd de voor„naamste man der nu volgende periode, en juist „in zijn tijd mochten zijne landslieden zich er op „beroemen de onvoorwaardelijke muzikale heer„schappij over Europa te voeren".

Van LUTHER kennen wij over JOSQUIN eene uitspraak, die ik U — om hare kernachtigheid niet te verzwakken — in de oorspronkelijke taal, in 't Duitsch wil aanhalen. Zij luidt: „JOSQUIN ist „der Noten Meister, die habens müssen machen „wie er wollt; die andern Sangmeister müssens „machen wie es die Noten wollen haben", en BAINI, de biograaf van PALESTRINA schrijft: „in „de best geslaagde werken van JOSQUIN schemert „voor 't eerst het morgenrood van den lateren „Palestrina-stijl".

Willen wij de muziek van dezen meester — hij was een leerling van OKEGHEM — karakteriseeren, dan noemen wij haar zonder voorbehoud „geniaal" en stellen vast dat in haar — tegenstelling met de werken van de meeste van zijne voorgangers! — het gevoel het verstand verre overheerscht. Dientengevolge is zij veel sterker van uitdrukking en — wat meer is — zij toont, door haar nauwkeurig vertolken van de tekstwoorden, een illustratief karakter.

Zijne kunst is, vergeleken met die van zijne voorgangers, zuiver en eenvoudig.

De voornaamste werken van JOSQUIN DES PRÈS behooren tot de kerkmuziek; het waren Missen en Motetten; hij was — volgens de overlevering — de eerste die een „Stabat Mater" componeerde. Naast die kerkmuziek kennen wij van hem ook vroolijke, wereldsche „chansons". Eén ervan, voor den zanglustigen, maar stemloozen koning LODEWIJK XII geschreven, bevat eene zangpartij die geheel op éénen toon gezet is.

Een anderen leerling van OKEGHEM, JACOB OBRECHT, die in 1450 te Utrecht werd geboren, en in 1505 in Italië stierf, mogen wij wel den meest „ambulanten" toonkunstenaar van de Middeleeuwen noemen! Na korten tijd als kapelmeester aan den Dom te Utrecht te hebben gearbeid, komt hij in 1474 als kapelzanger bij den hertog HERCULES VAN ESTE te Ferrara; hij keert terug naar Utrecht, waar DESIDERIUS ERASMUS onder zijne leiding studeerde, maar bekleedt reeds in 1483 eene plaats aan de kathedraal te Kamerijk. Van 1489 tot 1490 is hij kapelmeester aan de kerk van den H. DONATIUS te Brugge, in 1492 komt hij in gelijke betrekking aan de kathedraal te Antwerpen, om in 1498 zijn ouden post te Brugge weer te aanvaarden. Het jaar 1500 brengt hem zijne benoeming tot Proost van St. Pieter te Thourons, waar hij slechts één jaar blijft om in 1501 weer naar Antwerpen te gaan. In 1504 begeeft hij zich naar Italië, waar hij in 1505, te Ferrara, aan de pest stierf.

Ook OBRECHT schreef missen, motetten en chansons, en ook van hem werden werken gedrukt door PETRUCCI. OBRECHT mocht zich zeker meten

met JOSQUIN DU PRÈS, maar de laatste was toch wel de grootste figuur in de geschiedenis der Middeleeuwsche muziek.

Tijdgenooten van deze twee meesters, die ook genoemd verdienen te worden zijn PIERRE DE LA RUE, ANTONIUS BRUMEL, ALEXANDER AGRICOLA, LOYSET COMPÈRE, JOHANNES MOUTON, en — belangrijkste volgeling van de school van JOSQUIN — CLEMENS NON PAPA (1475—1558) aldus, met Middeleeuwsche naïeveteit genoemd, om hem te onderscheiden van zijn tijdgenoot, den paus CLEMENS.

De invloed van JOSQUIN DES PRÈS strekte zich uit buiten de grenzen van zijn vaderland, eene Fransche en eene Duitsche school, die zijne richting volgen, zijn met ontwijfelbare zekerheid aan te toonen. In de eerste onderscheidden zich: CLÉMENT JANNEQUIN (1529—1564) en PIERRE CERTON (??—1572), van de laatste zijn de voornaamste meesters: HEINRICH ISAAC (1450—1507), HEINRICH FINCK (1445—1527), PAUL HOFHEIMER (1459—1537) en LUDWIG SENFL (1492—1555). De genoemde Duitsche meesters schreven niet meer alleen kerkmuziek; wij kennen van hunne hand ook vele wereldsche liederen.

Maar niet alleen in Frankrijk en in Duitschland is de invloed der Nederlandsche meesters merkbaar! Ook Italië onderging hem, en wel in zeer sterke mate.

De eerste figuur, waarop nu onze aandacht valt, is die van ADRIAAN WILLAERT, die tusschen 1480 en 1490 te Brugge, of te Roulers, geboren werd, in 1562 te Venetië stierf, en wiens naam op vele verschillende manieren, o.m. als VUIGLIART, VIGLIAR en WIGLIARDUS geschreven staat, maar

die onder de Italiaansche toonkunstenaars het best als „Messer ADRIANO" (Meester ADRIAAN) bekend was.

WILLAERT was leerling van JEAN MOUTON; hij kwam in 1516 te Rome, maar kon daar geen geschikten werkkring vinden. Hij reisde verder, vestigde zich te Venetië, waar hij op 12 December 1527 benoemd werd tot kapelmeester aan de Marcus-kerk.

Die kerk was van eene bizondere bouworde: zij bevatte twee galerijen, elk van een orgel voorzien, eene inrichting die WILLAERT — als van zelf — moest brengen op de gedachte op elke galerij een koor te plaatsen en met die twee koren — mèt of tegen elkaar zingend — een effect van grootere stemkrachten en rijker klankschittering teweeg te brengen. WILLAERT schijnt in die proefneming wonderwel te zijn geslaagd, want de schrijvers van zijn tijd weten niet genoeg de pracht en praal van zijne muziek te roemen. Die pracht en praal achten zij te zijn de weerspiegeling van den kleurenrijkdom der Venetiaansche schilderschool. Een geestdriftig tijdgenoot noemt zijne muziek „drinkbaar goud"!

De rijkdom van zijne kunst berust echter niet alleen op de toepassing van de twee koren; hij bracht vrijere modulaties aan, en trad met bewustzijn op tegen de schematische aanwending der kerktoonsoorten. Bij hem dus gloort de dageraad der nieuwe harmonie.

Bij hem ook vinden wij een nieuwen kunstvorm, de Symphonie met „echo". Terwijl ik mij voorbehoud, bij de behandeling der geschiedenis van de instrumentaal muziek, nader op dit onderwerp terug te komen, wil ik nu alleen er aan

herinneren dat men in de Middeleeuwen den naam „Symphonie" gaf aan elk zelfstandig instrumentaal vóór-, tusschen- of naspel. Van WILLAERT kennen wij ook een bizonderen vorm van koorlied, het „geestelijk Madrigaal".

Moet ik nader de kunst van WILLAERT omschrijven, dan zeg ik, dat zijne muziek zich onderscheidt door eene uiterst zorgvuldige declamatie, en dat uit haar duidelijk blijkt, hoe de Nederlandsche school met haar meesterschap over het contrapunt, en de Italiaansche, die zich door sierlijkheid en melodieusen kleurenrijkdom onderscheidde, sterk op elkander hebben ingewerkt.

Niet alleen als componist is WILLAERT van beteekenis! Ook als leeraar neemt hij eene eerste plaats in, en vele van zijne leerlingen hebben zijn roem nabij gestreefd.

Van hen noem ik U in de eerste plaats CYPRIAN DE RORE, die te Mechelen geboren werd en van 1516 tot 1565 leefde; uit de door hem gecomponeerde Madrigalen spreekt eene zeer bizondere toepassing der „chromatiek"; daarnaast staat GIOSEFFO ZARLINO (1519—1590) die wel-is-waar ook componist was, maar wiens grootste beteekenis ligt in zijne geschriften op theoretisch gebied. ZARLINO was zeer vooruitstrevend, werd dus sterk bestreden.

Het is zeer te betreuren, dat de meeste van zijne theoretische geschriften verloren zijn gegaan; één echter is bewaard gebleven en ons bekend, de „Instituzione Harmoniche". Dat boek is hoogst belangrijk van inhoud: het huldigt het zoogenaamd „dualistisch systeem", het stelsel, dat in den kleine-terts-drieklank het spiegelbeeld ziet van den groote-terts-drieklank. Met andere woor-

den: er is slechts één drieklank, de groote; wat wij noemen: de kleine drieklank is eene omkeering van den grooten.

Op deze theorie heeft HUGO RIEMANN zijne leer van den „Unterklang" gebouwd.

ZARLINO onderscheidt „groote" en „kleine" heele toonsafstanden met de (respectievelijke) verhouding van 8 : 9 (c-d) en van 9 : 10 (d-e). Hij stelt de verhouding van de twee tonen, die de groote terts vormen als 64 : 81. Vóór hem namen de muziekgeleerden die verhouding aan als 64 : 80. De opvatting van ZARLINO is meer aannemelijk, omdat daardoor de groote terts volstrekt het karakter van consonant krijgt.

De „gelijkzwevende temperatuur", het belangrijke beginsel van de moderne muziek, dat ons later nog zal bezighouden, is geheel gebaseerd op de theorie van ZARLINO.

Was de periode van WILLAERT vooral van beteekenis voor de ontwikkeling van den koorzang en van de werken daarvoor geschreven, de tijd na zijnen dood was niet minder belangrijk ten opzichte van de instrumentale muziek. Organisten van beteekenis, aan de Marcuskerk verbonden, legden met hunne eerste pogingen tot het scheppen van zelfstandige orgelstukken, den grondslag voor de heerlijke kunst die in JOHANN SEBASTIAN BACH haar hoogtepunt bereikt.

De voornaamste van die organisten zijn: ANDREAS en GIOVANNI GABRIELI (1510—1586 en 1557—1612), CLAUDIO MERULO (1533—1604) en FRANCESCO d'AHNA.

Bij hen vinden wij de eerste proeven van zelfstandige instrumentale muziek in het, voor orgel of luit geschreven, Ricercar. Dit was eene vrije-

lijk-ontworpen en zelfstandig-bedachte instrumentale compositie, maar toch nog eene navolging van het koor-motet, dat immers ook „instrumentaliter" door een ensemble van speeltuigen werd uitgevoerd. Op den titel van menig koorwerk leest men de woorden „*per Cantar e Sonar*" d.w.z. „om te zingen en te spelen".

De voornaamste karaktertrek van het Ricercar is wel, dat de motieven „imiteerend" over de verschillende stemmen worden verdeeld; regelrecht overblijfsel van de kunst, Canons te vervaardigen!

Is het Ricercar voor de Luit geschreven, dan is van contrapuntische stembehandeling nauwelijks sprake; het instrument leent zich daartoe niet zoo goed als het, in zijn wezen zoo echt polyphone orgel. In de Ricercari daarvoor geschreven viert dan ook de imiteerende schrijfwijs hoogtij. Hoe kan 't anders in het stuk, waaruit later de Orgel-fuga zich zal ontwikkelen?

Laat mij U hier er aan herinneren dat het Ricercar ook vaak „Fantasia" werd genoemd, en later ook wel „Capriccio" of „Toccata" heette.

— — — — — — — — — — — — — — —

Daareven noemde ik den naam: BACH. Ik kan de verleiding niet weerstaan, U hier een beknopten, muzikalen stamboom te teekenen, die als een onomstootelijk bewijs moge gelden voor de bewering, dat de kunst van BACH wortelt in de Venetiaansche school.

ADRIAAN WILLAERT heeft twee leerlingen: ZARLINO en ANDREAS GABRIELI, die lijnrecht de door hem gewezen richting volgen; na hen komen: GIOVANNI GABRIELI en JAN PIETERSZ. SWEELINCK (beiden leerling van ANDREAS GABRIELI) en HANS

LEO HASSLER. Leerlingen van SWEELINCK waren SCHEIDEMANN en JAN ADAM REINKEN. De laatstgenoemde heeft BACH wel niet direct onderricht gegeven, maar zijn invloed op diens kunst is groot geweest: BACH ging REINKEN hooren zoo vaak hij kon, en levert in zijne werken menig bewijs van den invloed, dien de oudere meester op hem had.

Nog heb ik U niet alles meegedeeld, wat het muziekleven te Venetië in den tijd van WILLAERT en zijne navolgers zoo belangrijk maakt. Ook instrumentaal muziek is er geschreven en ten gehoore gebracht. GIOVANNI GABRIELI componeerde „Sinfoniae Sacrae" voor twee cornetten (hier denke men niet aan de onartistieke, moderne „cornet-à-pistons"), vier bazuinen en violen, in eerste en tweede partijen verdeeld. Hij paste eene volstemmige schrijfwijs toe, in navolging van de octaaf-koppelingen op het orgel, en vond daarin het beginsel van de juiste orkestzetting; verder schreef hij voor verschillende combinaties van blaasinstrumenten, stukken die „Canzoni da sonar" werden genoemd, en Sonates voor drie violen, die vijftig jaren na zijn dood nog nagevolgd werden.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Naast die ernstige, in hoofdzaak kerkelijke kunst bloeide en groeide in Venetië eene rijke wereldsche, eene krachtig-naïeve volksmuziek. Men zong de *Vilote* en de *Vilanella*; de *Frottoli* die zonder, de *Rispetti d'amore* die mèt eene instrumentale begeleiding werden uitgevoerd. Zeer geliefd was ook de *Moresco*, eene komische scène met zang, dans en instrumentaalspel, die door muzikanten in gondels werd voorgesteld.

Ook in den huiselijken kring werd de muziek trouw beoefend: „Luit" en „Viola" waren de algemeen bespeelde instrumenten, waarop men „Pavani" en „Saltarelli", de meest geliefde dansen en ook „Preambuli" (voorspelen) uitvoerde.

Maar al vertellend van dien rijken tijd, zou ik U te ver voeren in de 16e eeuw, en verzuimen U te spreken over eenen Nederlandschen toonkunstenaar van de grootste beteekenis, over den man die — zooals WILLAERT dat in Italië deed — den Nederlandschen stijl in Duitschland invoerde; over ORLANDUS LASSUS zooals zijn verlatijnschte naam luidt, ORLANDI DI LASSO zooals de Italianen hem noemden, ROLAND DE LATTRE zooals hij werkelijk heette.

LASSUS is geboren in 1532 te Bergen (Mons) in Henegouwen. De berichten over zijne jeugd zijn doorweven met fantastische verhalen! Men verhaalt dat zijn vader, betrapt op 't vervaardigen van valsche munten, veroordeeld werd met een keten van die munten om den hals, driemaal om 't schavot te loopen, en dat dit op den zoon, die gedwongen werd er bij tegenwoordig te zijn, zulk een indruk maakte, dat hij uit schaamte aan zijn Fransch-Belgischen naam, den Latijnschen vorm gegeven heeft; ook beweren verschillende geschiedschrijvers, dat LASSUS als knaap, om zijn mooie stem, driemaal zou geschaakt zijn, en dat de derde maal zijne ouders erin toestemden, dat hij met den generaal DE GONZAGA naar Italië zou gaan. De juistheid van het eerste verhaal wordt sterk betwijfeld; het tweede daarentegen kan wel degelijk waarheid bevatten, want het was in die tijden niet zeldzaam, dat kinderen, die eene mooie stem bezaten, geroofd werden, en aan de geeste-

lijkheid overgeleverd, om in de zangkoren te worden opgenomen.

Eene mooie stem — hierin stemmen alle biografen overeen — moet de jeugdige LASSUS hebben gehad, en een bewijs daarvoor vinden wij in 't feit, dat hij reeds op achtjarigen leeftijd als koorknaap meezong. Zijn beschermer, DE GONZAGA, nam hem mede naar Milaan en Sicilië. Dáár, en later op zijne reizen door Engeland en Frankrijk verwierf LASSUS zich de talenkennis, de algemeene ontwikkéling, de fijne beschavingsvormen die hem zoozeer kenmerkten. Die reizen brachten hem ook in aanraking met de toonkunstenaars van de verschillende landen; de kennismaking met hunne werken vormde hem tot den universeelen kunstenaar, die alle stijlen beheerschte.

De eerste rustplaats na zijne omzwervingen vond LASSUS te Antwerpen, de rijke koopstad waar de kunsten hartelijk gehuldigd en krachtig gesteund werden, waar hij een grooten kring van kunstenaars en geleerden vond, en — belangrijk feit! — de twee mannen gevestigd waren die zijne eerste uitgevers zouden zijn: HUBERT WAELRANT en TILMAN SUSATO.

Lang is LASSUS te Antwerpen niet gebleven. Het groote Beiersche handelshuis der FUGGERS, dat in de eerste helft van de zestiende eeuw den wereldhandel ten deele beheerschte, had ook in Antwerpen eene factory. Zoo kwamen de geruchten van zijne gaven ook naar München en Hertog ALBRECHT V ter oore. Deze bood den kunstenaar eene plaats in zijne hofkapel aan; na lang beraad nam LASSUS de hem geboden betrekking aan. In 1557 reisde hij naar München, waar hij aanvan-

kelijk nog werkzaam was onder den kapelmeester LASER; eenige jaren later, 't moet vóór 7 April 1560 zijn geweest, ging LASER naar Stuttgart en volgde LASSUS hem op.

Toen kon hij zijne gaven naar alle zijden ontplooien! De sterk bezette hofkapel — een tijdgenoot zegt, dat ze bestond uit 12 bas- en 15 tenorzangers, 22 sopranen (waarbij 16 knapen) en eene groep van 30 instrumentalisten — bood hem gelegenheid zijne werken zoo volmaakt mogelijk ten gehoore te brengen, en prikkelde hem steeds tot het schrijven van nieuwe composities.

LASSUS is zeker een der meest vruchtbare toondichters, die ooit geleefd hebben; het aantal van zijne werken gaat de twee duizend te boven. Hij schreef met het grootste gemak in elken stijl. Zijne talrijke missen en vooral zijne motetten op Latijnschen tekst, bevatten kerkmuziek in den echten zin van 't woord; zijne wereldsche — somtijds zeer luchtige — composities vormen met die gewijde muziek de scherpste tegenstelling en treffen eveneens den vereischten toon, op de meest gelukkige wijs. Onder zijne voornaamste werken staan nog bovenaan de „Zeven Boetpsalmen", die op hertog ALBRECHT zulk een grooten indruk maakten, dat hij gelastte er een calligrafisch afschrift van te laten maken, en dit — in vier deelen gescheiden — in evenveel kostbare, met zilver beslagen banden liet inbinden. Dat exemplaar vormt nog heden ten dage een der grootste schatten van de bibliotheek te München.

Dat een kunstenaar als LASSUS vele eerbewijzen ten deel vielen is begrijpelijk! Bij gelegenheid van een bezoek aan Parijs, werd hij door koning KAREL IX met vorstelijke onderscheiding behan-

deld, Paus GREGORIUS XIII benoemde hem tot ridder van de Gouden Spoor, en hertog ALBRECHT — met wien hem eene oprechte en hartelijke vriendschap verbond — verhief hem in den adelstand en schonk hem het recht een familie-wapen te voeren, waarin — als muzikale emblemen — kruis, mol en herstellingsteeken waren aangebracht.

Uit het huwelijk van LASSUS met REGINA WECKINGER, eerejonkvrouw der hertogin, zijn zes kinderen gesproten: twee dochters en vier zonen. Drie der laatste: ERNST, FRIEDRICH en RUDOLPH waren eveneens toonkunstenaars.

LASSUS stierf in 1594; de toonkunst verloor in hem een harer allerbeste beoefenaars; ik kan U zijne beteekenis voor de ontwikkeling van die kunst niet beter aantoonen, dan door U voor te lezen, wat een bekend schrijver over muziek, DR. PROSKE van hem gezegd heeft: „ORLANDO DI „LASSO is eene universeele geest. Van zijne tijd„genooten bezat er geen die helderheid van wil, „oefende geen zulk eene heerschappij over alle „middelen van de kunst uit, als hij. Met zekere „hand nam hij steeds dat, wat hij voor zijne toon„schilderingen noodig had. Voor elken stijl, vanaf „de beschouwende der kerkmuziek tot aan de „vroolijkste der wereldsche zangwijzen, vond hij „steeds de ware uitdrukking. Even groot in het „*lyrische* als in het *epische* zou hij het allergrootst „geweest zijn in het dramatische, wanneer zijn „tijd dien vorm gekend had.

„Groot in het kerkelijke en in het wereldsche, „had LASSUS het nationale van de toenmalige „Europeesche muziek zóó in zich opgenomen, dat „zij voor hem één karakteristiek geheel was; daar-

„door zijn in zijne muziek specifiek Italiaansche, „Nederlandsche, Duitsche of Fransche wendin- „gen niet aan te wijzen. Een dergelijk voorbeeld „van universaliteit in de kunst zullen wij later „in MOZART leeren kennen".

Ik besluit mijn karakterschets van den grooten kunstenaar met U zijn devies te noemen, dat luidde „*Pour repos, travail*", en eene spreuk op een ter zijner eere geslagen penning, die eene geestige woordspeling op zijnen naam bevat: „*Hic „ille est* LASSUS, *lassum qui recreat orbem*" („*Dit „is* LASSUS, *die de vermoeide wereld verkwikt*").

Literatuur:

AUGUST REISSMANN: Illustrirte Geschichte der Deutschen Musik.

EUGEN SCHMITZ: Orlando di Lasso — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

VIJFDE VOORDRACHT

DE PROTESTANTSCHE KERKMUZIEK IN DUITSCHLAND — LUTHER — DE GELIJKZWEVENDE TEMPERATUUR — PALESTRINA EN DE BLOEITIJD VAN DE KATHOLIEKE KERKMUZIEK — DE ,,NUOVE MUSICHE" (FLORENCE) — DE AANVANG VAN DE ITALIAANSCHE OPERA — DE OPERA IN FRANKRIJK.

G. T.

ORLANDUS LASSUS, de meester die in de vorige lezing zoo zeer onze aandacht boeide, hebben wij leeren kennen als den voornaamsten der groote Nederlanders van de laatste periode; als haar volstrekte hoogtepunt. Met inachtneming van de beginselen die bij het inrichten van deze voordrachten zijn aangenomen: beknoptheid en beperking tot het voornaamste, moet ik menig meester van beteekenis stilzwijgend voorbijgaan.

Zou iemand mij zeggen, dat ik nog uitvoeriger had kunnen spreken over den — alleen bij name genoemden — JANNEQUIN, wiens ,,*Caquet de femmes*", ,,*Chasse de lièvres*" enz. reeds wijzen naar de ,,programma-muziek" van COUPERIN, RAMEAU, BERLIOZ en LISZT; over PIERRE CERTON die, onder meer, psalmen met luitbegeleiding schreef, ik zou hem gelijk moeten geven, en . . . nog wel zes of acht andere namen kunnen noemen. Maar — 't zij nog eens herhaald — beperking is geboden.

Leerden wij dus in LASSUS kennen den laatsten grooten Nederlander, in zijnen tijdgenoot PALESTRINA hebben wij te zien, den sluitsteen van

het trotsche gebouw der kerkmuziek in Italië.

Vóór wij zijn leven en werken nader beschouwen, dienen wij onze aandacht te wijden aan twee belangrijke onderwerpen, die beide de toonkunst in nieuwe richtingen voortstuwden: aan den invloed dien LUTHER op de bevordering der Protestantsche kerkmuziek uitoefende, en aan de toepassing der „gelijkzwevende temperatuur".

De groote kerkhervormer — wij weten het uit zijne geschriften — was een vurig minnaar van de toonkunst; hij kende haar allerlei goede en heilzame eigenschappen toe, en bevorderde hare beoefening waar hij kon. Begrijpelijk dus, dat hij aan het kerkelijk lied eene belangrijke plaats bij de godsdienstoefening toekende; dat de muziek een onafscheidelijk deel van zijne liturgie uitmaakte.

LUTHER — het is niet algemeen bekend en 't moet dus nog eens worden uitgesproken — ging aanvankelijk niet zóó ver, dat hij de Mis afschafte.

Hij handhaafde haar, zelfs aanvankelijk met den Latijnschen tekst; later stond hij toe dat eenige Duitsche geestelijke liederen werden ingelascht.

Want die bestonden reeds in Luther's tijd! Zijne tijdgenooten WALTHER, FINCK, SENFL, RHAU hebben een aantal schoone geestelijke liederen geschreven, die nù nog hunne uitwerking op het vroom, ontvankelijk gemoed niet verloren hebben.

Daar was, op 't eind van de vijftiende eeuw, eene soort kerkelijke liederen in zwang, van een zeer eigenaardig karakter: de priester HEINRICH VON LAUFENBERG (hij leefde te Freiburg i. d. Breisgau en overleed in 1460) trachtte de mooie wijzen van de vele volksliederen te zuiveren van

de smet die de vaak zeer platte en onkiesche teksten er op wierpen, door die teksten met behoud van rijm en rythmus in geestelijken zin om-te-dichten.

Zijn voorbeeld vond navolging, en zoo ontstonden, door wijziging van den tekst der meest bekende liederen, geestelijke zangen van hooge waarde.

Het lijkt mij wel de moeite waard, U een paar voorbeelden te geven. Het bekende „*Ach Gott im höchsten Tron, du liebster Vater mein*", is eene wijziging van het volkslied „*Der Schüttensam der hatt ein Knecht*"; de variant: „*Ach Gott im höchsten Thron, schau auf die Menschen Kind*" was oorspronkelijk een luchtig dansliedje, op de woorden „*Nun schürz dich Gretlein, schürz dich*". De liedjes „*Den liebsten Buhlen den ich han*" en „*Es hat ein Mann sein Wip (Weib) verloren*", werden door de verandering van de woorden *Bulen* in *Herrn*, *Mann* in *Mensch* en *sein Weib*, in *Gottes Huld* van het wereldsch naar het geestelijk lied overgebracht. Ten slotte: „*die Brünnlein die da fliessen*", werd gewijzigd in „*der Gnadenbrunn thut fliessen*".

Dit alles moeten wij beschouwen als een der oorzaken, dat de Katholieken de volgelingen van LUTHER verweten „God straatliedjes toe te zingen", of — zooals het in kernachtig-vijftiend'-eeuwsch Duitsch heet: „Gassenhauer, ehrliche „Landsknechtsbrummer, buhlerische Leibstück-„lein und Kunkelstubentriller".

LUTHER echter liet rustig die gewijzigde liederen bij de godsdienstoefening zingen, want hij zag niet in „warum der Teufel alle schönen „Melodeien für sich allein haben sollte".

Toen het bleek dat het volk veel meer aandacht schonk aan de Duitsche liederen dan aan den — voor hem onverstaanbaren — Latijnschen mistekst, deed LUTHER, zonder aarzelen, den stap die hiervan het onvermijdelijk gevolg was: hij ontwierp met zijnen vriend WALTHER eene „*Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes*", die in 1524 het licht zag.

Of LUTHER zelf kerkelijke wijzen gecomponeerd heeft? Die vraag is niet te beantwoorden. Zeker is het dat geen van zijne tijdgenooten het ooit beweerd heeft, en dat LUTHER in geen enkelen van zijne brieven zich er over uitlaat. Toch heeft hij sterk geijverd voor het verkrijgen van goede Duitsche kerkzangen; hij spoorde anderen aan en arbeidde ijverig mee.

Die liederen zijn in vijf soorten te verdeelen, en wel:

a. Vertalingen, of wel bewerkingen van reeds vroeger vertaalde zangen. Zoo is het lied „*Komm heiliger Geist*" de vertaling van „*Veni creator Spiritus*" en „*Herr Gott dich loben wir*" van „*Te Deum laudamus*".

b. Omwerkingen van Duitsche geestelijke volksliederen, o.a. „*Christ lag in Todesbanden*".

c. Bewerkingen van Latijnsche psalmen, zooals „*Ein feste Burg ist unser Gott*", eene melodie van Gregoriaanschen oorsprong.

d. Bewerkingen van willekeurig gekozen bijbelteksten.

e. Vrij gedichte liederen.

Ik heb zooeven den naam genoemd van JOHANNES WALTHER, LUTHER's intiemen vriend. Ook deze was een figuur van beteekenis voor de protestantsche kerkmuziek. Hij is 1496 in een dorp in

Thüringen geboren, en was baszanger in de „Schlosscantorei" te Torgau. De keurvorst wilde in 1526 dat zangkoor ontbinden; LUTHER protesteerde daartegen en had de voldoening dat het besluit werd ingetrokken. Maar in 1530 voerde de keurvorst zijn plan toch uit. De burgerij echter schikte zich niet daarin; zij was te zeer gesteld op den zang bij de godsdienstoefening om hem te willen missen; zij die zingen konden sloten zich aaneen en vormden de *Torgauer Cantoreigesellschaft*, en daarmee een der eerste burgerzangvereenigingen die de geschiedenis kent.

LUTHER, de strijdbare, kon zich maar niet er bij neerleggen, dat de keurvorst zich van de „Cantorei" niets meer aantrok. Niet gewoon eèn blad voor den mond te nemen, veroorloofde hij zich de volgende, krasse uiting: „Etliche von „Adel und Scharrhansen meinen sie haben mei„nem genädigsten Herrn 3000 Gulden erspart, „indesz verthut man unnütz 30.000 Gulden. Für„sten und Herren müssen die Musica erhalten, „den grossen Potentaten und Herren gebührt „solches, einzelne Privatleute können es nicht „thun". (1)

Dat trof — ten deele — doel! De keurvorst steunde de Cantorei met eene toelage van honderd gulden per jaar, maar verbond de verplichting er aan, dat zij desgevorderd in de hofkapel moest

(1) Vrij vertaald: Sommige adelijke hanzen gelooven dat zij onzen vorst 3000 guldens hebben helpen sparen, en ondertusschen worden 30.000 guldens weggesmeten. Koningen en vorsten moeten de muziek bevorderen; dat is de plicht van de groote potentaten en van de heeren; afzonderlijke personen kunnen dat niet doen.

komen zingen. Later, toen Torgau onder de regeering van Hertog MAURITS van Saksen kwam, werd WALTHER belast met de leiding van eene kapel te Dresden. Hij bekleedde dien post tot 1554 en overleed in 1570.

Hij was een kunstenaar van beteekenis, en bracht menige verbetering aan. Een der voornaamste was wel dat hij de melodie van het koraal door de bovenstem zingen liet, en niet meer — zooals vóór hem gebruikelijk was — in de „tenorstem". Overigens — en 't is begrijpelijk! — had zijne muziek in behandeling en bewerking veel overeenkomst met die der Nederlandsche contrapuntisten.

Was WALTHER, ten deele, nog gebonden aan de oudere richting, HEINRICH FINCK en GEORG RHAU toonden zich heel wat meer vooruitstrevend. Zij schreven liederen en koralen die in den smaak van het volk vielen, en aan de godsdienstoefeningen eene groote aantrekkelijkheid gaven. Een hooggeplaatst katholiek geestelijke zei: „Die ge„meentezang heeft de hervorming meer gebaat „dan alle preeken van LUTHER".

Men zon op tegenmaatregelen, en trachtte op allerlei manieren den katholieken kerkzang te bevorderen en hem te zuiveren van misbruiken.

Dat dit gewenscht, ja hoodig was, blijkt ons wanneer wij nog eens in 't kort overzien hoe de contrapuntische kunst zich heeft ontwikkeld. De eerste contrapuntisten wendden een volkslied aan als grondslag voor hunne Missen en Motetten; gaandeweg werd de imiteerende muziek steeds ingewikkelder en meer gekunsteld; het aantal stemmen werd tot in het overdrevene opgevoerd; dientengevolge werd het verstaan van de tekst-

woorden steeds moeielijker en eindelijk onmogelijk. Dit schiep een toestand die de ergernis wekte van de geestelijkheid zoowel als van de ernstige leeken, en die nog verergerd werd door de ongepaste grappenmakerij van de zangers en andere ergerlijke misbruiken.

Zóó stond het met de katholieke kerkmuziek toen PALESTRINA als componist naar voren kwam.

Vóór wij echter zijn leven en werken beschouwen, dient eerst gesproken van eene theorie, door ZARLINO, in aansluiting aan den arbeid van andere schrijvers, voorbereid en — zij 't ook in ten deele onvolkomen termen — opgesteld; die later, toegepast door JOHANN SEBASTIAN BACH, eene algeheele omwenteling in de muziekbeoefening zou te weeg brengen: de *gelijkzwevende temperatuur*.

Dit laatste woord, dat in de beteekenis die wij er aan hechten, met het begrip „warmtegraad" geenerlei samenhang heeft, beteekent het „geven en nemen", het over en weer „schipperen" bij het bepalen van de stemming der muziekinstrumenten.

Die stemming was in overoude tijden reeds een twistappel. PYTHAGORAS, de man die niet er naar vroeg wat voor 't oor aangenaam was, maar zich slechts liet leiden dóor verstand, logica en mathemathisch bewijsmateriaal, heeft eene intervallentheorie opgesteld, geheel verschillend van die van ARISTOXENOS; deze huldigde het beginsel dat alleen het welluidende bruikbaar was, en dat dit moest zegevieren trots de argumenten der wetenschap. Bij hem vinden wij reeds aangeduid het stelsel van de verdeeling van 't octaaf in ongeveer twaalf gelijke afstanden.

Zoolang nog niet meerstemmig werd gezongen of gespeeld, waren de bezwaren, aan de niet-vast-bepaalde stemming verbonden, niet onoverkomelijk: maar zij eischten onmiddellijk voorziening, toen de polyphonie hare heerschappij steeds meer uitstrekte.

Wat is het geval? De hoogst eigenaardige bizonderheid, dat een zelfde toon als bestanddeel van twee verschillende accoorden, ook verschillend van toonhoogte zijn moet, brengt als onvermijdelijk gevolg mee, dat de toon, zuiver van stemming in 't ééne accoord, dit niet is in 't andere. Hoe verder de accoorden van elkander verwijderd liggen (wij zeggen: hoe minder ze aan elkander verwant zijn) des te hinderlijker doet bovengenoemd verschil het oor aan.

Er is nog iets: stemt men een instrument van grooten omvang, zooals de piano of het orgel, van uit de laagste *C*, zuiver in kwinten naar boven, dan zal de boventoon van de twaalfde kwint, de *bis* (die wij kennen als synoniem met *c*) ongeveer een halven toon te hoog klinken. Daardoor werden de toonsoorten, hoe verder zij van die van *C* verwijderd waren, m.a.w. hoe meer kruisen of mollen zij bevatten, steeds valscher en ondragelijker om aan te hooren. De Middeleeuwen, met hare naïeve en toch zoo karakteristieke denkbeelden, hadden daarvoor een eigenaardige uitdrukking gevonden: het valsch-jankende van zulke slecht-stemmende accoordverbindingen vergeleken zij met wolfsgehuil. Zij spraken van de „kleine" en de „groote" wolven.

Het was dus zaak die verschillen te vereffenen, en dit doel werd bereikt, door de twaalf toonsafstanden waarin een octaaf verdeeld is, zóódanig

te stemmen dat al die afstanden volkomen aan elkander gelijk waren. Wel moest, zoodoende, de ééne toon iets te laag, de andere een weinig te hoog worden gestemd, maar de afwijkingen die daardoor ontstonden, waren niet zóó groot dat ze hinderlijk werden. Bovendien, het menschelijk oor toonde dezelfde eigenschap te bezitten die, waar zijn oog ze vertoont en toepast, door de geleerden het „accomodatie-vermogen" wordt genoemd: het „corrigeerde" — al hoorend — de kleine onzuiverheden, en vatte de harmonieën als zuiver gestemd op.

Verder hierop ingaan kan ik niet. Het onderwerp behoort — wat zijne wetenschappelijke zijde betreft — thuis in de Algemeene Muziekleer.

Laat mij dus volstaan met te zeggen, dat de gelijkzwevende temperatuur het mogelijk gemaakt heeft, met instrumenten, de meest ingewikkelde modulaties te laten hooren, en dat zonder haar toe te passen onze moderne orkestmuziek onmogelijk zou zijn.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ik heb hiervoor reeds er op gewezen, dat de overheid der katholieke kerk in den kerkzang van de hervormden, den gevaarlijksten mededinger zag; dat zij zon op middelen om zijnen invloed te bestrijden, en dat een gelukkig gesternte haar te hulp kwam doordat, juist in dien tijd, PALESTRINA de aandacht begon te trekken.

Laat ons aan deze groote figuur eenige oogenblikken onze aandacht wijden.

Zijn geboortejaar is niet nauwkeurig bekend; BAINI, zijn eerste (Italiaansche) biograaf, stelde het in 1524, maar KANDLER, die het boek in 't Duitsch vertaalde, was 't daarmee al dadelijk oneens; hij

beweerde dat het 1514 moest zijn; verschillende andere schrijvers noemden nog 1515, 1524, 1526 en zelfs 1529, maar kortelings heeft CARL WEINMANN in eene zakelijk-korte brochure vrij zeker bewezen, dat Palestrina moet geboren zijn tusschen 2 Februari 1525 en 2 Februari 1526.

Eene andere eigenaardigheid is dat PALESTRINA onder twee verschillende namen bekend is: nu eens wordt hij genoemd: GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, dan weer IOANNES PETRALOISIUS PRAENESTINUS. Dat is gemakkelijk te verklaren! De eerste — Italiaansche — benaming beteekent: Johannes, Petrus, Lodewijk uit Palestrina. Dit stadje is het oude (Latijnsche) Praeneste. Wij hebben hier dus te doen met iets wat in de Middeleeuwen gewoonte was: de „latiniseering" van den naam. Laat mij nog hierbij voegen, dat de vader SANTE PIERLUIGI heette; SANTE is dus de ware familienaam.

Van PALESTRINA's jeugd is ons niets bekend: wij weten ook niet wie zijn leeraar is geweest. Zeker is 't dat hij in 1544 organist werd aan de kathedraal van zijne vaderstad; dat hij in 1547 huwde met LUCRETIA DE GORIS (zij overleed in 1580, en in 't volgende jaar sloot PALESTRINA een tweede huwelijk);. dat hij in 1551 benoemd werd tot *Magister puerorum* (d.i. leider van het knapenkoor) aan de Julia-kapel in de Pieterskerk te Rome, en dat hij in 1555 aan de pauselijke kapel verbonden werd, niettegenstaande hij gehuwd was en kinderen had, en de reglementen slechts ongehuwde zangers tot de kapel toelieten.

PALESTRINA diende onder drie pausen: JULIUS III, MARCELLUS II (deze regeerde slechts drie weken) en PAULUS IV. De laatste, strenger van

opvatting dan zijne voorgangers, wilde de bepaling omtrent het celibaat der kapel-zangers niet geschonden zien; hij ontsloeg PALESTRINA en kende hem een — slechts karig — pensioen toe. Deze teleurstelling en de intriges van zijne ambtgenooten in de pauselijke kapel grepen hem zóó aan, dat hij ernstig ziek werd. Na zijn herstel werd hij benoemd tot kapelmeester aan San Giovanni (het Lateraan), en in die hoedanigheid componeerde hij het werk dat hem eeuwigen roem verwierf: de Improperiën. De eerste uitvoering vond plaats in 1560; Paus PIUS IV was er zoo door getroffen, dat hij het werk opeischte voor de pauselijke kapel. Nog steeds wordt het jaarlijks, op den Goeden Vrijdag, daar uitgevoerd; wilt gij een begrip krijgen van den indruk dien het maakt, leest dan wat MENDELSSOHN er over schrijft in zijne reisbrieven.

Juist in den tijd dat PALESTRINA zijne Improperiën schiep, hield het Concilie van Trente zich ernstig bezig met de vraag: hoe de misbruiken die in de kerkmuziek waren ingeslopen (ik heb ze U reeds genoemd) zouden kunnen worden bestreden.

In de 22ste zitting van dat Concilie, stelden eenige van de kerkvaders voor, de gefigureerde kerkmuziek algeheel en voor goed af te schaffen, en alleen nog maar het Gregoriaansch koraal toe te laten. Gelukkig was daarvoor geene meerderheid te vinden, maar wel werd besloten dat alle muziek waarin tekst of melodie eenige onkieschheid („schlüpfriges") of onreinheid bevatte, uit de kerk zou worden geweerd.

Wie iets verkeerds afschaft, moet iets goeds er voor in de plaats stellen; dat begrepen de kerk-

vaders ook. Zij verlangden daarom de compositie van eene Mis waarin aan hunne eischen, betreffende de ideale kerkmuziek, geheel voldaan werd. De paus, die dit streven wenschte te steunen, benoemde eene commissie, bestaande uit acht kardinalen en evenveel zangers uit de pauselijke kapel, en deze — vol bewondering voor de Improperiën, begreep dat zoo iemand de verlangde zou kunnen schrijven, het PALESTRINA was.

Zij wilde hem het schrijven van eene Mis opdragen, maar PALESTRINA stelde een drietal, reeds vroeger geschreven, ter beschikking. Bij de uitvoering op 28 April 1565, in het paleis van den kardinaal VISTELLOZZI, werden de eerste twee Missen bewonderd, de derde wekte de gloeiende geestdrift van allen die ze hoorden. Die Mis is de bekende zesstemmige „*Missa Papae Marcelli*", die nog in onze dagen wordt gezongen.

Paus PIUS beloonde PALESTRINA door zijn pensioen te verhoogen en hem te benoemen tot componist van de pauselijke kapel, een eerepost die, na hem, alleen nog door FELICE AVERIO is bekleed.

Later werd hij toch weer aangesteld aan de pauselijke kapel, en wel als leider; hij had echter veel te lijden onder de intriges van de jaloersche kapelzangers, en overleed, moe van zorgen en bezwaren in 1594.

Gij ziet het, ook dezen man, die nog steeds wordt beschouwd als een der grootste onder de grooten, werden het leed en de moeielijkheden des levens niet gespaard; maar onvergankelijk is de glorie die hij zich verwierf. Hij voerde de katholieke kerkmuziek naar het hoogst bereikbare punt. ROCHLITZ, de bekende muziekgeleerde, zegt, dat in de werken van PALESTRINA de vormen

en de kunstige schrijfwijs niet meer doel zijn, maar dat PALESTRINA ze heeft teruggebracht tot hunne juiste verhouding van middelen om het godsdienstig gevoel uit te drukken.

PALESTRINA echter — dit begrijpe men goed! — beteekent niet het begin van een nieuw tijdperk, maar het eind van een oud. Met zijne, onovertrefbaar schoone en edele werken sluit hij de periode der katholieke kerkmuziek af.

Ook onze beschouwingen wenden zich naar eene andere richting. De kerkelijke kunst houdt op alleenheerscheres te zijn; naast haar laat de wereldlijke kunst hare rechten gelden. Ook voor de Toonkunst rijpen, zij 't ook later dan voor de andere kunsten, de vruchten van de Renaissance.

— — — — — — — — — — — — — — —

Een van de eerste vruchten was de „Nuove Musiche" (de Nieuwe Muziekkunst) die te Florence haar geboortegrond vond, en die thans onze aandacht vraagt.

Zij was, in den volstrekten zin, het resultaat van een sterke reactie. De uitsluitende beoefening van de contrapuntische kunsten veroorzaakte eenzijdigheid en deze wekte bij vele toonkunstenaars weerzin en verzet. Het kenteeken van elke reactie: de overdrijving, bleef niet uit! Een groep van muziekliefhebbers te Florence (merkwaardige bizonderheid: er waren slechts weinig vakmenschen onder) verklaarden den oorlog aan het Contrapunt, dat — volgens hen — eene barbaarsche, uit het Noorden gekomen, kunst was.

Zij trachtten die bewering te staven met nieten wèl-steekhoudende bewijsgronden. Tot de eerste reken ik het argument, dat componisten, wier namen zoo moeielijk uit te spreken zijn en

zoo hard klinken als die van OKEGHEM, OBRECHT e.a., barbaarsch klinkende muziek moesten schrijven; tot de tweede de klacht, dat de talrijke stemmen, de vele canonische imitaties en de eindelooze tekstherhalingen, de gezongen woorden tot onverstaanbaarheid doemden.

Dan was — zoo beweerden zij — de oude Grieksche kunst heel wat anders! Die moest herleven! Men moest weer eenstemmig zingen met begeleiding van de Lyra, of van een instrument dat daarmee gelijk stond. Zoo ontstond de *Monodie*, het eenstemmig gezang met instrumentale begeleiding.

Tot voor korten tijd werd deze beweging, in alle boeken over Muziekgeschiedenis, voorgesteld als iets geheel nieuws, dat als 't ware uit de lucht was komen vallen. Dit is onjuist! Reeds veel vroeger (in de 14e eeuw) had zich in Florence eene kunst ontwikkeld, die hetzelfde beoogde: het begeleide, eenstemmig gezang; en dit, eene vrije bovenstem met bas en aanvullende harmonie, mogen wij beschouwen als de hoogere ontwikkeling van de kunst der jongleurs en minstreels.

Wij hebben — voornamelijk door de onderzoekingen van RIEMANN — de zekerheid dat de tweede helft van de 14e eeuw reeds een „monodisch", dus eenstemmig, gezang kende. Van de verschillende daaraan gegeven namen, noem ik *Caccia*, *Madrigaal*, *Ballata* en *Rondeau*. Dit laatste vindt weer zijn oorsprong in het aloude danslied, dat bij den Rondedans gezongen werd. Zoo zien wij ook hier weer, dat in eene geleidelijke ontwikkeling, zonder sprongen, het een uit het ander voortkomt.

Trouwens, het ware zonderling, dat die kunst — zoo logisch, omdat zij den eenling tot musiceeren in staat stelt — zou zijn verloren gegaan; maar even zonderling is het, dat die gansche periode in de Muziekgeschiedenis door de schrijvers genegeerd is.

Iets dergelijks zullen wij later nog eens tegenkomen.

Dat dus de Monodie reeds in de 14e eeuw bestond is zeker, en dat zij — in plaats van tijdelijk te verdwijnen — wel degelijk in zwang bleef, mogen wij aannemen; daarbij worde dan niet voorbij gezien, dat het contrapunt de muziekbeoefening in de 15e en 16e eeuwen geheel bleef beheerschen, en dat de „Ars Nova" (zoo noemde men ze toen) daarneven, op het tweede plan, stond. En, waar het streven naar herleven van het Grieksche ideaal, in andere kunsten zich reeds veel vroeger uitte (de Renaissance) zien wij zich dit, met volle zelfbewuste kracht, ten opzichte van de Toonkunst, eerst tegen het eind der 16e eeuw openbaren.

Ik heb U hiervoor reeds gezegd dat die „Nuove Musiche" niets minder was dan eene oorlogsverklaring aan het contrapunt; toen de beweging krachtiger, de strijd feller werd, bemoeiden ook geleerden zich er mee, en het eerste tastbare resultaat was de stichting van een bond, die niets minder in haren vaan schreef, dan: uitroeiing van de contrapuntische muziek.

De voornaamste leden van die *Camerata* (zoo werd die bond genoemd) waren: Vincenzo Galilei, de vader van den beroemden sterrenkundige, voortreffelijk luit- en violaspeler; Ottavio Rinuccini, een dichter, Iacopo Corsi, een Florentijnsch

edelman, componist van groote gaven, en drie toonkunstenaars van beroep EMILIO DI CAVALIERI, IACOPO PERI en GUILIO CACCINI.

In dien tijd werd nog eene andere belangrijke schrede voorwaarts gedaan: het verzaken van de oude kerktonen en de aanvaarding van de groote- en kleine-terts toonsoorten.

Enorme vooruitgang! De weg tot het rijk der moderne harmonie was gebaand.

De eerste proeve van den nieuwen stijl bestond in de compositie van de klacht van UGELINO (uit DANTE's „Hel") voor één zangstem, begeleid door een „concert" van violen. GALILEI was de componist. Later volgden nog de klaagliederen van JEREMIA; zij die de gelegenheid hadden die muziek te bestudeeren zijn eenstemmig in hun oordeel, noemen ze eentonig en vervelend.

Ook CACCINI componeerde in den nieuwen trant; uit zijne muziek — zoo beweren de kenners — spreekt een meer dramatisch karakter. Zeker is het dat men te Rome, waar hij een tijd lang verblijf hield en waar hij met NERO NERI en anderen een soortgelijken kring als de Camerata stichtte, hem als toondichter zeer hoog schatte, dat zijne composities Italië overstroomden en overal zeer geliefd waren. MICHAËL PRAETORIUS heeft, tijdens zijn verblijf in Italië, CACCINI gekend, heeft zijne richting en beginselen in Duitschland bekend gemaakt en ze met kracht gepropageerd.

CACCINI is niet te Rome gebleven. Hij keerde naar Florence terug en was ook daar een der voorsten in de rij, waar het de nieuwe kunst en hare bevordering gold.

Ik heb U reeds den naam van graaf CORSI, als een der leden van de Camerata genoemd. Men

kwam in zijn paleis samen, besprak daar de beginselen en stellingen van de nieuwe leer, en oefende die ook practisch uit. Bij die bijeenkomsten ontmoetten elkander de toonkunstenaar JACOPO PERI en de dichter RINUCCINI; die ontmoeting had vèr-strekkende gevolgen, want de beide mannen die zich door sympathie en gelijke kunstbegrippen tot elkander aangetrokken gevoelden, togen samen aan het werk en schiepen de eerste twee muziekdrama's: *Dafne* en *Euridike*.

Was aldus het *Dramma per Musica* geboren, dan bedenke men wel dat ook dit niet iets volstrekt nieuws was; dat reeds voorheen herhaaldelijk dramatische werken met muziek ten tooneele waren gebracht. Maar, daarin werd alles méérstemmig gezongen; ja, de dialoog tusschen twee gelieven werd vertolkt in den vorm van een vijfstemmig Madrigaal.

De groote verdienste van PERI ligt daarin dat hij de nieuwe richting, den *stilo rappresentativo* of *recitativo* op de tooneelmuziek toepaste. Uit dat „recitativo" (verhalende stijl) blijkt vrij duidelijk dat men hier te doen had met iets wat het midden hield tusschen zingen en spreken, 'tgeen nog meer uitkomt dit de bijvoeging *secco* bij „recitativo".

Dit woord beteekent „droog", en inderdaad die recitatieven, begeleid door den tokkelklank van verschillende luitsoorten, klonken dor, droog en weinig welluidend; het schijnt wel dat men met opzet vermeed melodieus en zangerig te schrijven.

Maar, waren al de resultaten van die nieuwe kunstbeoefening in den aanvang nog onbevredigend, toch heeft het de kunst tot zegen gestrekt, dat door de Florentijners die richting is ingesla-

gen. Het wachten was slechts op het genie dat dien tak van de kunst tot de hoogste ontwikkeling zou brengen.

Maar, voor ik U daarover spreek, eerst nog een ander, zeer belangrijk punt! Het was te Rome gewoonte, in den vastentijd — wanneer de schouwburgen gesloten waren — gewijde voorstellingen te geven in de kerk van de *Congregazione dell' Oratorio* (vandaar de naam *Oratorium* die niet, zooals vaak beweerd wordt, van Oratorio = Bidzaal afgeleid is). In 1600 werd in die kerk opgevoerd de *Rappresentazione di anima e di corpo*, een der eerste Oratoria; de muziek was geschreven door CAVALIERI, dien ik U reeds genoemd heb.

Wie nu zou meenen dat dit „oratorium" eenige overeenkomst had met eene „concert-voordracht" zou dwalen: het was werkelijk eene „voorstelling"; de solisten acteerden, hadden instrumenten in de handen, en deden alsof zij ze bespeelden. Ik behoef U hier zeker niet te wijzen op de overeenkomst met de oude mysteriën, waarover ik U in mijn tweede voordracht gesproken heb.

Een ander componist van Oratoria, CARISSIMI (hij leefde van 1604—1674) voerde den evangelist als verteller in. Zijn voorbeeld werd nagevolgd door vele toondichters, ook door BACH; de „Evangelisten" uit zijne Passionen toonen hoe zijne genialiteit hem dien „stilo recitativo" deed eigen maken; hoe hij het „recitativo secco" doet doortrillen van bloedwarm kloppende levenskracht.

Schrijdt dus — in het tijdvak dat ik U geschilderd heb — de practische kunstbeoefening steeds verder, ook de theorie ontwikkelt zich meer en meer en verhoogt zoodoende het belang van de

practische resultaten. De toongeslachten (groote- en kleine-terts toonsoort) erlangen steeds meer gezag; de invoering van de maatstreep vergemakkelijkt het overzicht bij het muzieklezen, en teekent de verhoudingen van metrum en rythme scherper af; en — eindelijk — de *becijferde bas* breekt geheel met het systeem der oude kerktoonsoorten en wijst den weg naar de moderne akkoordenleer.

De „becijferde bas" is een zóó belangrijke factor in de muziekbeoefening geweest, heeft een tijd lang zóó zeer de opperheerschappij gevoerd, dat ik niet mag nalaten dat begrip uitvoerig te verklaren.

Werd een zangstuk met becijferde bas opgeschreven, dan noteerde men alleen de hoofd- en de basstem, m.a.w. de twee buitenste partijen. De harmonieën (akkoorden) werden aangeduid door vernuftig uitgedachte verhoudingscijfers boven de basnoten geplaatst. Aan den accompagnateur nu, die cijfers in tonen om te zetten; eene taak die moeielijk maar belangwekkend is, die den musicus van smaak en fantasie gelegenheid biedt te toonen wat hij kan.

Bedenken wij dat in de 17e en 18e eeuw ieder goed toonkunstenaar eene becijferde bas aan het klavier, zonder aarzelen moest kunnen uitwerken, dan kunnen wij de opmerking niet onderdrukken, dat de allesbeheerschende zucht naar virtuositeit de algemeene muzikale ontwikkeling in den weg gestaan heeft; dat menig musicus van onzen tijd verre achter staat bij zijne collega's uit de achttiende eeuw.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Maar, keeren wij terug tot het onderwerp dat

ons bezighield, tot de resultaten van het werk der „Camerata", de eerste proeven van dramatische muziek.

De opvoering van zulk een „dramma per musica" vergelijke men niet met eene moderne opera-voorstelling! Wie muzikale indrukken zou verwachten, gelijk aan de welke eene Carmen of een Lohengrin hem geeft, zou bedrogen uitkomen, want het muzikale gedeelte van het kunstwerk was nog maar zeer primitief.

Wat wèl reeds eene aanmerkelijke hoogte bereikt had, dat was de tooneelinrichting die schitterend mag worden genoemd, en bij menige voorstelling een hoogen dunk gaf van 'tgeen de tooneel-„machinisten" toen reeds wisten te bereiken. Eene andere bizonderheid was het „Intermezzo", een vroolijk bedrijf dat tusschen de deelen van het drama opgevoerd werd, er niet in 't minst mee samenhing, maar alleen diende om den toeschouwer te vermaken, en waarin wij hebben te zien de herinnering aan, de gedeeltelijke herleving van het oude Grieksche satyrspel.

Uit dat „Intermezzo" zou later de „*Opera buffa*" zich ontwikkelen, en de schitterende tooneelinrichting wijst op het moderne ballet, dat toch maar in hoofdzaak een „kijkspel" voor de groote menigte zal zijn.

Trouwens, schitterend gemonteerde balletten kende men in Frankrijk reeds lang; in de prachtig gemonteerde „Hofballetten" lag reeds de kiem van de „Grand Opéra" van MEYERBEER c.s.

Vóór 't zoover kwam moest nog menig groot man zijn aandeel leveren, en een van de voornaamste onder hen, de kunstenaar die de schepping van PERI en CACCINI tot bloeiend, krachtig-

kloppend leven bracht, MONTEVERDI, vraagt thans onze aandacht.

CLAUDIO MONTEVERDI is in Mei 1567 te Cremona geboren; hij was leerling van MARC ANTONIO INGEGNERI, studeerde zang, viool en compositie en kwam, na volbrachten studietijd (van 1590 tot 1612) in muzikale dienstbetrekking bij de hertogin van Mantua. In 1613 werd hij benoemd tot kapelmeester aan de kerk van San Marco te Venetië; hoe hoog men hem toen reeds schatte, blijkt wel uit de schitterende voorwaarden waarop hij werd aangesteld. Niet alleen dat zijne bezoldiging het — voor dien tijd aanmerkelijk hooge — bedrag van 300 ducaten bedroeg, en reeds in 1616 op 400 werd gebracht; men vergoedde hem ook zijne verhuiskosten en schonk hem bij herhaling een extra gratificatie.

Reeds was MONTEVERDI een gevierd Madrigaalcomponist, toen hij, geprikkeld door de stellingen van de Camerata, in den „stilo rappresentativo" ging schrijven, en al spoedig door zijne genialiteit al zijne voorgangers overvleugelde. Zijn muziekdrama *Orfeo*, geschreven in opdracht van den hertog van Mantua, verwierf reusachtigen bijval; alle dergelijke composities uit dien tijd verbleeken naast die van MONTEVERDI; hij was het eerste werkelijke genie op muzikaal-dramatisch gebied. Nog vele opera's heeft hij geschreven (men vindt de titels in het Opern-Lexicon van RIEMANN) die herhaaldelijk opgevoerd en gaarne gehoord werden, want het publiek schonk zijn gunst aan de nieuwe kunstuiting.

Toen in 1630 de pest te Venetië uitbrak, werd — zeer begrijpelijk! — de aandacht van MONTEVERDI en zijn werk afgewend; de indrukken van zijne

kunst vervaagden, maar zijn invloed is gebleven; hem komt de eer toe den naam te dragen van „de vader der Italiaansche opera".

Ofschoon 't met MONTEVERDI gaat zooals met meer groote geesten die hun tijdperk beheerschen, namelijk dat men hem de vinding toeschreef van veel wat zijne tijdgenooten even goed als hij toepasten, mogen wij hem toch wel als een baanbreker beschouwen. Nieuwe harmonieën, zooals het verminderd-septime accoord, bizondere instrumentaal-effecten, waaronder het „*pizzicato*" en het „*tremolo*" van de violen schijnen wel degelijk door MONTEVERDI te zijn uitgedacht.

Dat de man die zooveel nieuws bracht, heftig bestreden werd door zijn conservatieve collega's behoeft geen betoog.

Op ééne bizonderheid dient hier nog gewezen: een gelukkige samenloop van omstandigheden laat de ontwikkeling van de strijkinstrumenten vallen in hetzelfde tijdsgewricht waarin de schepper van het moderne orkestspel leeft. Het kleine Cremona waar MONTEVERDI geboren werd, is ook de plaats waar de beroemde vioolmakers AMATI en STRADUARIUS leefden en werkten. Hier mag zeker van wisselwerking gesproken worden.

Hebben wij tamelijk lang stil gestaan bij de eerste proeven op het gebied der muzikale dramatiek, wij zullen de verdere ontwikkeling van de Italiaansche opera minder uitvoerig moeten behandelen.

Wij zien dan Venetië, nadat de nieuwe kunst daar tot zoo hoogen bloei gekomen is, overvleugeld door Napels. SPIRO zegt zeer geestig (in zijne Geschichte der Musik): „De Napolitaan, van wel-„ken stand ook, is een genie zoodra hij maar op

„de juiste plaats komt te staan", en met deze wetenschap vinden wij 't begrijpelijk dat ook de opera, die zoo geheel strookt met den aard der Italianen, ook te Napels groeide en bloeide. Als hoofdfiguur van de Napolitaansche school noem ik U ALESSANDRO SCARLATTI (1649—1725) die wel-is-waar geen Napolitaan van geboorte was (zijn wieg stond te Trappano op Sicilië) maar die door een langdurig verblijf te Napels daar geheel ingeburgerd was.

SCARLATTI was eene werkelijk geniale figuur; vooruitstrevend, meester over de techniek van zijn vak, heeft hij een aantal hoogst belangrijke werken geschapen, en daarin menige nieuwigheid ingevoerd waarin wij de kiemen hebben te zien van 'tgeen zij die na hem kwamen tot stand brachten. Hem wordt toegeschreven de eerste toepassing van het *recitativo accompagneto* (begeleid recitatief) waarbij hij niet — zooals bij 't „recitativo secco" — alleen het clavecimbaal liet mee werken, maar eene strijkorkest-begeleiding in volle akkoorden aanwendde.

(De beste gelegenheid een goed begrip te vormen van de beide recitatief-soorten, is het aandachtig aanhooren van BACH's Mattheus'Passion. De recitatieven van den Evangelist zijn alle „*secco*", die van Jezus „*accompagnato*".)

SCARLATTI is ook de vader van de Italiaansche opera-ouverture, in den driedeeligen vorm, waar, tusschen twee stukken in Allegro-tempo, een Adagio geplaatst is. In die Ouverture vinden wij het beginsel van de klassieke symphonie en sonate. Wij zullen hierop nog terugkomen, wanneer het laatstgenoemde onderwerp uitvoerig besproken wordt.

Ook Scarlatti toont in zijn werken die verwonderlijke vruchtbaarheid, die velen van de oude meesters eigen was: hij schreef ongeveer 100 opera's, 200 Missen en tal van andere composities. Na hem brengt Italië eene lange, tot in de 19e eeuw reikende, reeks van knappe — deels geniale — opera-componisten voort; de voornaamste zijn: DURANTE, LEO, PERGOLESI, DUNI, TRAETTA, MAJO, IOMELLI, PICCINI, PAISIELLO, ZINGARELLI, SACCHINI en CIMAROSA.

Ik mag niet verzuimen U er op te wijzen dat HAENDEL, tijdens zijn verblijf te Napels, met SCARLATTI omgang had, en — 't blijkt duidelijk uit zijne vroegere werken — sterk onder zijnen invloed stond.

— — — — — — — — — — — — — — — —

De nauwe betrekkingen die steeds tusschen Italië en Frankrijk, de zuster-naties, bestonden maken het verklaarbaar dat de nieuwe kunst van het ééne land, ook in 't andere bekend en beoefend werd. Ik sprak U reeds over de schitterend gemonteerde balletten, met zang, die te Parijs voor het hof en de adellijken opgevoerd werden, balletten waarin veel wat later in de „Grand Opéra" tot ontwikkeling kwam, in kiem aanwezig was. Daarnaast zien wij ook opera's opvoeren, en de eerste figuur van beteekenis is ook hier een kunstenaar van Italiaansche afkomst: JEAN BAPTISTE LULLY. Geboren (in 1632) als zoon van een molenaar (niet van een adellijk heer, zooals wel eens verteld wordt) kwam LULLY als koksjongen in dienst van MLLE. DE MONTPENSIER te Parijs. Zijne muzikale gaven trekken de aandacht en worden deugdelijk ontwikkeld; hij leert goed vioolspelen, alles op kosten van zijne meesteres,

die hem eindelijk als „muziekpage" aanstelt, en . . . hij toont zijne dankbaarheid door 't dichten van een spotvers op haar.

Daarom uit haar dienst gejaagd, treft hem spoedig het onverdiend geluk, te worden opgenomen in het toenmalig hoforkest, de *24 Violons du Roy*. Hij weet zich in 's konings gunst te dringen, en brengt het zoover dat hij wordt aangesteld tot leider van een — opzettelijk voor hem ingesteld — kleiner orkest: *les 16 petits Violons*.

Dat „petits" heeft sommige schrijvers tot de dwaling gebracht alsof de spelers in dat ensemble kleinere instrumenten gebruikten. Die opvatting is onjuist: het woordje heeft alleen betrekking op het kleiner aantal spelers.

Wat de speeltuigen betreft, men kende toen reeds een groot aantal strijkinstrumenten; de voornaamste waren de 5 snarige Viola, overblijfsel van vroeger tijden, en de 4 snarige Violon, het moderne instrument, in den vorm dien de Italiaansche vioolmakers hebben vastgesteld en dien het tot op onze tijden heeft behouden.

LULLY heeft verschillende opera's en balletten geschreven; veelzijdig begaafd, was hij niet tevreden met ze zelf te leiden; vaak stond hij zijne plaats aan een ander af om eene rol als tooneelspeler of danser op de planken te vervullen, en ook in die beide hoedanigheden zijne meer dan gewone gaven te toonen. Een bewijs hoezeer LULLY de gunst van den koning genoot, zien wij in 't feit dat deze laatste meermalen optrad als danser in een ballet van LULLY.

Had hij groote eigenschappen als kunstenaar, zijne menschelijke hoedanigheden waren van heel wat geringer allooi. Driftig, heerschzuchtig en

onbetrouwbaar, zoo mogen wij hem wel teekenen. De laatstgenoemde manier komt vooral uit in de manier waarop hij zijnen collega's PERRIN en CAMBERT, het hun door den koning verleende privilegie van in Frankrijk opera's op te voeren, wist afhandig te maken.

Twee staaltjes van zijn onoprechten aard mogen dan hier nog volgen: toen LULLY ernstig ziek lag en geestelijken bijstand verlangde, maakte zijn biechtvader bezwaar hem de absolutie te geven, omdat hij zoo menig ,,zondig" werk het licht had doen zien. De zieke liet de partituur van zijne laatste opera brengen, en ze voor de oogen van den geestelijke verbranden.

Hij herstelde, ontmoette een vriend die hem beklaagde dat hij zulk een belangrijk werk had moeten opofferen, en antwoordde: ,,Ik had er nog een tweede afschrift van".

Toen hij op zijn sterfbed zijn eind voelde naderen, liet hij zich een boetekleed aanleggen en een koord om den hals snoeren; hij deklameerde de meest berouwvolle zinnen, zong een weemoedig stervenslied, en gaf den geest: tooneelspeler tot in den dood.

Zijn eind heeft hij door eigen schuld vervroegd. Driftig geworden bij 't dirigeeren, wilde hij met zijn wandelstok op den vloer stampen, stootte zich aan den voet eene wond, die de oorzaak van zijn dood werd.

Vergeten wij wat den mensch ontbrak, en zien wij alleen naar de groote hoedanigheden van den kunstenaar, van wien RIEMANN zegt: uit de muziek van LULLY klinkt ons niet alleen de geest van de Fransche taal tegemoet, maar ook het trotsche zelfbewustzijn van den tijd van LODEWIJK XIV.

Dat de belangrijkheid van 't werk van LULLY, met deze en vele andere lofprijzende woorden niet te hoog aangeslagen wordt, bewijst het feit dat zijne opera's, tientallen van jaren na zijn dood, op het repertoire bleven en zelfs niet dadelijk werden verdrongen door die van den kunstenaar die zijn werk voortzette en tot hoogere ontwikkeling bracht: JEAN PHILIPPE RAMEAU.

Deze, te Dijon in 1683 geboren, stond als wetenschappelijk toonkunstenaar hooger dan LULLY. Zoon van een organist, leefde hij van jongs af in eene muzikale atmosfeer, en had reeds vroeg eene aanmerkelijke vaardigheid op clavecin, orgel en viool verworven. Zijn vader wilde een jurist van hem maken; de zoon koesterde voor die loopbaan een geweldigen tegenzin, en maakte het in de Jezuïetenschool waar hij studeerde, zóó bont door zijne onhandelbaarheid, dat hij weggejaagd werd. Toen gaf zijn vader toe; hij mocht zich geheel aan de muziek wijden.

Reeds jong bekleedde RAMEAU eene plaats als organist, eerst te Avignon, daarna te Clermont-Ferrand. Hij begreep echter dat alleen Parijs hem de kansen voor een roemrijke loopbaan kon bieden, en trok daarheen. Teleurstelling was zijn deel! Hij werd door ijverzuchtige collega's zeer tegengewerkt, en verliet daarom Parijs weer om organist te Rijssel te worden. Ook daar bleef hij maar kort, en keerde naar Clermant-Ferrand terug.

Dàar, in 't stille bergstadje, dat hem weinig of geen afleiding bood, wijdde hij zich met grooten ijver aan de studie van zijne kunst, verdiepte zich in grondige onderzoekingen naar het wezen der harmonieleer — de kennismaking met theoreti-

sche geschriften, o.a. van ZARLINO, bracht hem daartoe — en rijpte zoo tot den genialen en geleerden kunstenaar zooals het nageslacht hem kent.

Eindelijk wordt de beperkte omgeving in zijne standplaats hem te eng; hij verlangt weer naar Parijs, vraagt zijn ontslag en ontvangt een weigerend antwoord. Om toch vrij te komen past hij een middel toe, even drastisch als doeltreffend: hij viert, wanneer hij bij de godsdienstoefeningen voor 't orgel zit, zijne fantaisie zoodanig den teugel dat het klachten regende en men hem eindelijk maar verzocht heen te gaan.

Weer te Parijs aangekomen slaagde RAMEAU er in een uitgever te vinden voor zijne *Traité d'Harmonie*, een allerbelangrijkst boek, waarin voor 't eerst het wezen en de samenstelling der accoorden uiteengezet werd. Wel werd het boek fel bestreden, maar het vestigde de aandacht op den schrijver, en dat beteekende te Parijs — meer dan waar ook elders — veel.

Zijne composities voor zang en voor het „clavecin" trokken eveneens de aandacht, en toen éénmaal een man van gewicht in de Parijsche samenleving, de pachter-generaal der belastingen LA POPLINIÈRE, zich voor hem interesseerde, was zijn weg gebaand. De Groote Opera nam zijne werken ter opvoering aan, en ofschoon zijne bestrijders ze fel bestookten en het publiek aanvankelijk vreemd stond tegenover de nieuwe effecten die RAMEAU wist te bereiken, zijn genie behield de overhand; zijne werken beheerschten langen tijd het Parijsche, dus het Fransche operatooneel. Nog in de dagen van GLUCK werden *Castor et Pollux* en *Dardanus* geregeld opgevoerd.

De verdiensten van RAMEAU liggen op drieërlei gebied der toonkunst: hij was baanbrekend dramatisch componist, heeft het klavierspel en de compositie voor dat instrument tot hooger ontwikkeling gebracht, en door zijne talrijke theoretische geschriften het begrip der harmonie en van het wezen der accoorden voor goed vastgesteld.

In de Fransche toonkunst is JEAN PHILIPPE RAMEAU een der groote figuren.

Literatuur:

H. LAVOIX FILS: Histoire de la Musique — en — la Musique française.
EUGEN SCHMITZ: Palestrina — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
ANDRÉ PIRRO: Schütz (Les Maîtres de la Musique) — Paris: Librairie Félix Alcan.
JOHN F. RUNCIMAN: Purcell (Bell's Miniature Series of Musicians) — London: George Bell and Sons.

ZESDE VOORDRACHT

DE GROOTE DUITSCHE ORGANISTEN — BACH — HAENDEL

G. T.

In eene vorige lezing heb ik getracht U aan te toonen, hoe in Venetië WILLAERT en zijne leerlingen het orgelspel tot zulk eene hoogte brachten, dat men van eene „Venetiaansche school" spreken kan. Ik gaf U toen — en liep daarmee vooruit op de geschiedenis — eene vluchtige schets van een muzikalen stamboom, die van WILLAERT naar BACH voert.

Wij moeten thans dien ontwikkelingsgang uitvoeriger bespreken, en dienen daarbij vooral in 't oog te houden, dat in den tijd dat de orgelkunst tot ontwikkeling kwam, de organisten niet alleen bespelers van hun instrument waren, maar ook (en dit vrijwel zonder uitzondering) orgelmuziek componeerden. Daardoor zijn zij voor de toonkunst van eene tweevoudige beteekenis.

Gij zult U nog herinneren dat ANDREA GABRIELI, zijn neef GIOVANNI en FRESCOBALDI de mannen van het *Ricercar* waren, het stuk waaruit later *Toccata* en *Fuga* zich ontwikkelden. Gij weet dat onze landgenoot JAN PIETERSZ. SWEELINCK te Venetië studeerde. Wij mogen aannemen dat hij — te Amsterdam teruggekeerd — de traditie van de Venetiaansche school hoog hield.

Wat SWEELINCK beteekent als instrumentaalcomponist, leert ons de rede die de Duitsche muziekgeleerde MAX SEIFERT op 15 November

1900 te Amsterdam gehouden heeft. Ik kan niet nalaten U een gedeelte daarvan te doen hooren. SEIFERT zegt: „De koning der muziek-instrumen-„ten was toen reeds het orgel; daarneven stond „het aan 't orgel verwante en daarvan afhanke-„lijke klavier. SWEELINCK heeft veel voor beide „instrumenten gecomponeerd, en wij zijn zoo „gelukkig een groot aantal van die werken te „bezitten. Hunne geschiedkundige beteekenis is „volkomen gelijk aan die der vocaalwerken. Ook „als componist van instrumentale muziek bleef „SWEELINCK niet staan op het standpunt der „kunstbeoefening van zijne naaste omgeving, „maar hij streefde er naar, alles in zich op te „nemen wat maar zijn artistieken gezichtskring „kon verruimen.

„Venetië leerde hem de nieuwe vormen kennen „van *Fantaisie* en *Toccata*, en ook in het instru-„mentale, middelen aan te wenden die tot nu toe „alleen waren toegepast in de zangmuziek: de „echo, de dubbele koren, de chromatiek en de „sequenz.

„De studie der Engelsche virginal-muziek lever-„de hem bovendien als winst: de kunst van vari-„eeren, het zelfstandig-instrumentaal denken, „geheel los van den vocaalstijl, en eindelijk het „onuitputtelijk vermogen, zijnen motieven steeds „nieuwe vormen te geven. Maar, het was SWEE-„LINCK niet genoeg dat hij die vreemde denkbeel-„den in zich opnam; in de werkplaats van zijnen „geest werden zij met zijn eigen bezit samen-„gesmeed, om als nieuwe en hoogere kunst-„eenheid te worden teruggegeven. Tot nu toe „hadden Engeland en Italië de muziek-historische „ontwikkeling geleid, maar kort voor 't eind der

„16e eeuw steekt Holland hun den loef af: SWEE-
„LINCK's orgel- en klaviermuziek vertegenwoor-
„digt het hoogtepunt door de instrumentaal-
„muziek in Europa omstreeks 1600 bereikt".

SWEELINCK werd om de vele uitmuntende leerlingen die hij gevormd heeft, door zijne tijdgenooten de „organisten-maker" genoemd. Van die leerlingen noem ik hier SAMUEL SCHEIDT (1587—1654) den componist van kunstige koraal-bewerkingen in het echte en ware orgel-karakter, en HEINRICH SCHEIDEMANN (1596—1663) den voorganger te Hamburg van den grooten JOHAN ADAMSZ. REINKEN, over wien straks meer.

Wij zien dat door de genoemde leerlingen van SWEELINCK, diens school naar Duitschland werd overgebracht, maar mogen niet voorbijzien dat daar te lande reeds geruimen tijd organisten werkzaam waren, die de Italiaansche — liever nog, de Venetiaansche — manier direct hadden ingevoerd. Een der voornaamste is JOHANN JACOB FROBERGER, wiens geboortejaar onbekend is; hij stierf in 1667. FROBERGER, die leerling was van FRESCOBALDI, den hoforganist te Rome, is de schepper van de Klavier-Suite.

Ik noemde reeds den naam SCHEIDEMANN, zei U dat hij te Hamburg als organist werkzaam was en als zoodanig werd opgevolgd door REINKEN; deze was eene figuur van beteekenis, bij welke wij een oogenblik moeten stilstaan. Dan is het zaak, eerst eene dwaling die nog dikwijls verkondigd wordt, uit de wereld te bannen! Vele schrijvers beweren dat REINKEN, wiens vader te Deventer woonde, in die stad geboren is. Dat is niet juist. REINKEN is 27 April 1623 te Wilshausen in den Elzas geboren; zijn vader vestigde zich in

1637 te Deventer. Uit eene resolutie van 10 October 1653 blijkt, dat de vroedschap den jongen kunstenaar eene toelage schonk om bij SWEELINCK te gaan studeeren; in 1654 en 1656 werd hem die toelage wederom toegekend. Na volbrachten studietijd ging REINKEN naar Hamburg, waar hij eerst als helper van SCHEIDEMANN, later als diens opvolger aan de kerk van de H. KATHARINA verbonden was. Zijn roem was groot, hij gold als het voorbeeld van den bekwamen organist en vaak heeft BACH den weg van Lüneburg naar Hamburg te voet afgelegd, alleen om REINKEN te hooren spelen.

Hij wordt — en terecht! — beschouwd als de hoofdvertegenwoordiger van de orgelkunst in Noord-Duitschland.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Voor den kenner der Muziekgeschiedenis vertegenwoordigt de naam BACH niet slechts één persoon, maar eene gansche familie van begaafde toonkunstenaars; zij stamt uit Thüringen en was zoo talrijk, dat in de 17e eeuw bijna elke cantorsplaats van beteekenis daar te lande door een BACH bezet was.

In de familie-kroniek wordt als oudst-bekende stamvader genoemd VEIT BACH, meester-bakker en ijverig muziek-beoefenaar. Langen tijd werd aangenomen dat deze in Hongarije zou geboren zijn. Dit is onjuist! VEIT BACH had zich in Hongarije gevestigd, maar kon 't daar, als Lutheraan, niet houden en keerde dus naar Thüringen, zijn geboorteland, terug.

De Hongaarsche afkomst van JOH. SEB. BACH — waarop, naar 't beweren van sommigen, LISZT zoo trotsch was — is dus eene fictie!

Het ligt natuurlijk niet op onzen weg den ganschen stamboom der familie uitvoerig te bespreken. Wie daarin belang stelt vindt in de uitgebreide BACH-literatuur al wat hij zoekt. Ik noem alleen AMBROSIUS (1645—1695) vader, en JOHANN CHRISTOPH (1642—1703) oom van den grooten JOHANN SEBASTIAN.

AMBROSIUS BACH, „Stadtmusikus" te Eisenach, was gehuwd met ELISABETH LÄMMERHIRT. Zij sterven beiden betrekkelijk jong; BACH, wees geworden, kwam toen onder de leiding van zijn ouderen broeder JOHANN CHRISTOPH, organist te Ohrdruf. Deze, leerling van den beroemden organist PACHELBEL, gaf zijnen broeder muziekonderwijs, maar moest — gedrukt door de zorgen voor een talrijk gezin — omzien naar eene gelegenheid om zich dezen last van den hals te schuiven. Eene vrijplaats in de Michaëlis-school te Lüneburg gaf uitkomst! JOHANN SEBASTIAN trok daarheen, genoot er eene vrij zorgvuldige opleiding, leerde Latijn en studeerde tevens muziek onder den beroemden organist GEORG BÖHM, die grooten invloed op de ontwikkeling van zijne gaven schijnt te hebben uitgeoefend.

Van Lüneburg ging de knaap meermalen te voet naar Hamburg om de organisten REINKEN en LÜBECK te hooren. De eerstgenoemde was specialiteit in 't componeeren van „koraal-voorspelen", of — zooals SPITTA ze noemt — „Orgelkoralen"; belangrijke muziekstukken, vol van geest en fantaisie, rijk aan bizondere klankeffecten.

WOLFFRUM, een andere BACH-biograaf, noemt die voorspelen het pendant van eene preek! Evenals deze, ontwikkelen zij zich uit een gegeven

thema, en evenals de preek uit dien tijd, laten ze aan lengte niets te wenschen over. Eén van die voorspelen is niet minder dan 335 maten lang!

BACH heeft zonder twijfel van het hooren van deze meesters veel geprofiteerd, en eveneens kwam hem ten goede de gelegenheid die het naburige stadje Celle hem bood, kennis te maken met de (toen moderne) Fransche klavierkunst. BACH heeft veel van de daar gehoorde muziek ten eigen behoeve gecopiëerd, en in menig later werk van zijne hand is de invloed van FRANÇOIS COUPERIN („den Groote") zeer merkbaar.

Zoo werd, al studeerend, het eind van de schooljaren bereikt; naar de algemeene gewoonte moest nu de studie aan een der universiteiten volgen, maar daarvoor ontbraken de middelen. De muziek moest het middel van bestaan worden, en de eerste betrekking die BACH aanvaardde (in 1703) was die van violist in de kapel van Hertog JOHAN (NB. niet den Groot-hertog) van Weimar.

De kleine Duitsche hoven zijn vaak het mikpunt van scherpen spot geweest; met goedkoope opmerkingen over hun „duodecimo"-formaat werd een gemakkelijk succes behaald, maar voor ons, toonkunstenaars, hebben zij toch eene bizondere beteekenis en eene eigenaardige verdienste: zij hebben op onschatbare wijs bijgedragen tot de ontwikkeling van de toonkunst, voornamelijk door aan mannen van talent de gelegenheid te gunnen in de rust van eene kalme omgeving en van een verzekerd bestaan, hunne gaven te ontwikkelen, hunne kunst te volmaken.

Niet lang duurde het verblijf te Weimar! Bij een bezoek aan familie-leden te Arnstadt bespeelt

BACH het orgel in de Nieuwe Kerk; men biedt hem dadelijk de plaats van organist aan.

Wie zulk eene betrekking bekleedde kon niet volstaan met orgelspelen alleen; de organist was de leider van de gansche kerkmuziek, en moest ook composities leveren voor den dienst.

BACH heeft dan ook dadelijk eene Cantate geschreven, die duidelijk deed blijken hoe geniaal de jonge organist was aangelegd.

Uit dienzelfden tijd stamt ook een hoogst eigenaardig klavierwerk van BACH, waarbij wij even moeten stilstaan: het „*Capriccio über die Abreise seines geliebtesten Bruders*".

JOHANN JACOB, een oudere broeder, die gaarne in de wereld rondzwierf, bespeler van verschillende blaasinstrumenten, had zich verbonden aan de „Feldmusik" van KAREL XII, den koning van Zweden. Het hiervoor genoemde „Capriccio" had betrekking op het vertrek van dien broeder en zijn afscheid van magen en vrienden. De verschillende onderdeelen dragen de volgende bijschriften:

1. Arioso — Adagio — Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.
2. Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.
3. Adagissimo — Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.
4. Allhier kommen die Freunde zusammen, weil sie doch sehen dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.
5. Adagio poco — Aria di Postiglioni.
6. Fuga all' imitazione della Cornetta di Postiglioni.

Hier — wie zou 't durven loochenen? — hebben wij te doen met een zuiver en onvervalscht staaltje

van „Programma-muziek", d.w.z. van die muziek die niet om haar zelfs-wil geschreven is, maar die dienen moet om stemmingen, indrukken, gevoelens, door invloeden van buiten opgewekt, weer te geven.

Maar, wie zou meenen dat dit stuk programma-muziek eene vinding van BACH is, vergist zich. Reeds lang vóór hem werd zulke muziek geschreven, en wanneer wij weten dat SAKADOS, een beroemd „aulos"(fluit)speler uit het oude Griekenland, op zijn instrument weergaf „*de heilige strijd van Apollo met den draak Python*", dan wordt men geneigd te beweren dat de programma-muziek even oud is als de kunstbeoefening zelf.

Trouwens, onmiddellijke voorgangers van BACH schreven ook dergelijke muziek: BUXTEHUDE (1637—1707) componeerde Suites die „de natuur en de eigenschappen der planeten" in tonen schilderden, en JOHANN KUHNAU (1660—1722), de Cantor te Leipzig, heeft een zestal „Bijbelsche Sonates" gecomponeerd, zóó curieus dat ik niet wil nalaten U de zeer uitvoerige titels van de onderdeelen van de eerste Sonate te noemen. De hoofdtitel luidt: *Der Streit zwischen David und Goliath*, en daaraan is toegevoegd

Die Sonata exprimiret:

1. Das Pochen u. Trotzen des Goliaths.
2. Das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes.
3. Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stolzen Muth zu brechen, und das kindliche Vertrauen auf Gottes Hülffe.
4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streitworte, und den Streit selbsten, darbey dem

Goliath der Stein in die Stirne geschleudert, und er dadurch gefället, und gar getödtet wird.

5. Die Flucht der Philister, ingleichen wie ihnen die Israëliten nachjagen, und sie mit dem Schwert erwürgen.
6. Das Frohlocken der Israëliten über diesem Siege.
7. Das über dem Lobe Davids von den Weibern Chorweis musicirte Concert.
8. Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und springen sich äussernde Freude.

Dat alles bewijst ons, welk een belangrijke factor in de kunst de programma-muziek is, wanneer zij maar blijft binnen de grenzen der muzikale mogelijkheid.

Overdrijving schaadt! Dat is door vele toondichters, die zich op dat gebied bewogen, bewezen; maar daarmee is wèl de overdrijving, niet de kunstvorm veroordeeld.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wij zijn van ons onderwerp afgeweken! Mij voornemend in de volgende voordrachten nog herhaaldelijk op de programma-muziek terug te komen, wend ik mij thans weer tot BACH. Wij herinneren ons dat hij te Arnstadt als organist is aangesteld. In October 1705 vraagt hij een maand verlof om te Lübeck, BUXTEHUDE nog eens te gaan hooren. Het verlof wordt verleend, maar BACH verlengt het willekeurig tot ver over den bepaalden termijn; dat lange uitblijven leidde natuurlijk tot een conflict met de overheid, maar tot een breuk kwam het niet. Daarin kunnen wij het bewijs zien hoezeer BACH om zijne gaven geschat werd, en hoe ongaarne men hem te Arnstadt wilde missen.

Toch zou hij er niet lang blijven! In 1706 sterft

AHLE, de organist aan de kerk van St. BLASIUS te Mühlhausen in Thüringen; in 't volgende jaar trekt BACH daarheen als zijn opvolger, en huwt met MARIA BARBARA, zijn nicht.

Het afscheid uit Arnstadt, het kleine nest, zal hem niet zwaar gevallen zijn! Daar was veel te verduren geweest, dat een onafhankelijke geest als de zijne niet gemakkelijk aanvaardde. Zoo was hij — na zijn te lang uitblijven met verlof — voor het Consistorie geroepen en was hem de — zonder twijfel verdiende — vermaning gegeven op een toon die niet anders dan kwetsend heeten kan, en hem daarbij verweten, dat hij „*ohnlägst eine frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen*", welke zware misdaad te herleiden is tot het onschuldig feit, dat hij den zang van zijne verloofde op het orgel, in de kerk, begeleidde.

Nauwelijks te Mühlhausen gevestigd, zette BACH zich tot het schrijven van eene gelegenheidscompositie, de zoogen. „Rathswahl-Kantate", die zeer gewaardeerd en op stadskosten gedrukt werd. Geene van zijne talrijke andere cantates zijn, tijdens zijn leven, in druk verschenen.

Vond BACH bij de burgerlijke overheid dadelijk waardeering, tegenover het kerkelijk gezag kwam hij in eene ietwat moeielijke verhouding, omdat Mühlhausen in twee scherp tegenover elkander staande kerkelijke partijen was gesplitst: de *orthodoxen*, die alle muziek uit de kerk wilden bannen, en de *piëtisten*, die haar lieten gelden, en als voornamen factor bij de godsdienstoefeningen beschouwden.

Maar ook te Mühlhausen bleef BACH niet lang: in 1708 zien wij hem weer terugkeeren naar Wei-

mar, thans aangesteld als „*Kammermusikus*" en „*Hof-Organist*", waarbij in 1714 nog kwam de benoeming tot „*Concertmeister*". Zijne voornaamste taak was de bediening van het orgel, maar ook bij de kamermuziek moest hij geregeld meewerken als violist of cembalist.

Het schijnt wel dat de vervulling van de voornaamste muzikale plichten aan BACH was toevertrouwd, want de oude kapelmeester DREESE was ziekelijk en zijn zoon, de onder-kapelmeester een ware nul. BACH meende dus wel te mogen aannemen dat hij eenmaal de opvolger van den ouden DREESE zijn zou, en in die verwachting vervulde hij ijverig en blijmoedig zijne ambtsplichten, schreef de eene compositie na de andere, en maakte jaarlijks, in zijn verloftijd, een uitstapje naar een der naburige steden. Zoo zien wij hem in 1714 te Leipzig, waar hij bij de godsdienstoefening een van zijne Cantates leidt, en in 1717 te Dresden, waar de koning hem met onderscheiding ontvangt en hem, naast den beroemden Franschen clavecinist, JEAN LOUIS MARCHAND, in een hofconcert laat optreden.

De ontmoeting met MARCHAND gaf aanleiding tot het bekende incident met den wedstrijd, dat MARPURG zoo aardig verhaalt. Die gansche geschiedenis werpt een zóó scherp licht op de toestanden en de verhoudingen van de kunstwereld van dien tijd, dat ik meen haar U niet te mogen onthouden. MARPURG dan, schrijft: „MARCHAND „kwam in 1717 naar Dresden, speelde met grooten „bijval voor den koning en had het geluk dat „hem eene plaats in den koninklijken dienst, met „eene bezoldiging van ettelijke duizend thaler, „werd aangeboden. De Fransche concertmeester

„van de koninklijke kapel, VOLUMIER, schijnt òf
„zijnen landsman die koninklijke gunst niet ge-
„gund te hebben, òf op de een of andere manier
„door dezen te zijn gekwetst. Hoe 't zij, hij ver-
„telde zijnen collega's dat MARCHAND kwaad sprak
„van alle Duitsche „Clavieristen", en ging met
„hen te rade, hoe men den hoogmoed van dezen
„Goliath eenigszins zou kunnen fnuiken, al zou
„'t dan ook niet gelukken hem uit de hofkringen
„te verwijderen. Toen VOLUMIER vernam, dat de
„kamer- en hoforganist in Weimar, SEBASTIAN
„BACH, een man was die het ten allen tijde met
„den Franschen hoforganist kon opnemen, als hij
„hem al niet overtrof, schreef hij dadelijk naar
„Weimar en noodigde „den Herrn BACH" uit, on-
„verwijld naar Dresden te komen om met den be-
„roemden MARCHAND een lans te breken. BACH
„kwam en werd met toestemming van den
„koning, zonder dat MARCHAND het wist, in het
„eerstkomende hofconcert als toehoorder genoo-
„digd. MARCHAND speelde in dat concert, onder
„meer, een Fransch liedje met vele variaties; hij
„werd, zoowel om die kunstige variaties als om
„zijn sierlijke en vurige uitvoering zeer toege-
„juicht; daarna werd de naast hem staande
„BACH uitgenoodigd den vleugel te probeeren.
„Hij gaf daaraan gehoor, preludeerde kort maar
„met meesterhand, en eer men 't kon voorzien, her-
„haalde hij het liedje dat MARCHAND had gespeeld,
„en variëerde het met nieuwe kunst en op nog
„niet gehoorde wijs, een dozijn keeren. MAR-
„CHAND, die tot nu toe aan alle organisten het
„hoofd had geboden, moest nu wel de superio-
„riteit van dezen antagonist erkennen; want toen
„BACH zich veroorloofde hem tot een vriendschap-

„pelijken wedstrijd op het orgel uit te noodigen
„en hem zelfs op een blad papier een met potlood
„geschreven thema om over te improviseeren
„aanbood en van hem een dergelijk verzocht,
„verscheen de Heer MARCHAND niet op het tour-
„nooi, maar had het beter gevonden met extra-
„post Dresden te verlaten."

Tijdens BACH's verblijf te Dresden was de kapelmeester DRESE gestorven; BACH keerde terug in het vaste vertrouwen dat hij tot zijn opvolger zou worden benoemd. Het liep anders! Eerst werd de plaats aangeboden aan TELEMANN te Frankfort, die tevens hofkapelmeester te Eisenach was (dus in den aanvang der achttiende eeuw ook reeds een muziekdirecteur, die in twee steden werkt! Niets nieuws onder de zon!!) TELEMANN echter wijst de benoeming af, en toen stelt de Groot-Hertog den jongen DRESE aan.

BACH gevoelde dit — en zeker terecht — als eene krenking; hij schijnt zich tamelijk ongezouten te hebben uitgelaten, vroeg bovendien zijn ontslag, en herhaalde die vraag toen het hem niet spoedig genoeg gegeven werd. Dat maakte den groothertog boos, en hij liet BACH in arrest zetten, van 6 November tot 2 December; toen onthief hij hem van zijn ambt, met „*ungnädiger Demission*".

Veel schade had BACH niet door deze vorstelijke ongenade. Prins LEOPOLD van Anhalt-Köthen beriep hem als kapelmeester naar zijne residentie, Köthen. Dààr echter geene kerkelijke toonkunst, wel veel vocale en kamermuziek. Deze vorst was voor BACH meer vriend dan heer; hij nam hem mee op al zijne reizen.

Toen BACH in 1720 van eene dergelijke reis naar Karlsbad, terugkeerde, trof hem de zware

slag dat hij zijne trouwe gade niet meer in leven vond; zij was, bij zijn thuiskomst, reeds begraven. BACH vond troost in zijne kunst; zijn roem verbreidde zich meer en meer, en hij zorgde er voor steeds in aanraking te blijven met de kunstwereld. Zoo reist hij naar Leipzig om het nieuwe orgel in de Universiteitskerk te keuren; naar Halle om HAENDEL te begroeten (deze heeft zich echter om BACH niet bekommerd), eindelijk naar Hamburg, waar hij voor den 97 jarigen REINKEN fantaseert, en wel met zooveel meesterschap, dat de grijsaard uitroept: „Ik dacht dat deze kunst „uitgestorven was, maar zie — goddank! — dat „ze in U voortleeft!"

In het stille Köthen heeft BACH veel instrumentaal-muziek geschreven: Suites voor klavier, Klavier-sonaten met viool of fluit, Concerten voor verschillende instrumenten, en het eerste gedeelte van „das Wohltemperierte Klavier". Wat hem daar ontbrak was, het orgel! Daarom, toen te Hamburg de organisten-plaats aan de Jacobskerk vrij kwam, was BACH een van de sollicitanten. Hij had geen geluk: een mededinger, die vier duizend Mark in de kerkelijke kas stortte, werd benoemd.

Op 3 December 1721 sloot BACH een tweede huwelijk met ANNA MAGDALENA WÜLKEN uit Weissenfels. Zij was hem eene trouwe hulp, was zijne eerste zangeres in de huiskapel, zijn leerlinge in 't klavierspel en ijverig en nauwkeurig notenschrijfster. Zij had bovendien eene eigenschap, die vele vrouwen van groote mannen missen: zij was zich de grootheid van zijn genie volkomen bewust, en ten slotte . . . zij schonk hem dertien kinderen.

Mogen al zijne vrouw en enkele nabestaanden BACH op de juiste waarde hebben geschat, de autoriteiten schoten vaak op jammerlijke wijs te kort. Dat zien wij weer aan hunne houding toen in 1723 de plaats van Cantor aan de Thomasschool te Leipzig open kwam. „Men" had gaarne TELEMANN of GRAUPNER, uit Darmstadt benoemd gezien, maar toen beiden bedankten zou de hoogwijze raad van Leipzig zich maar met „*mittleren Kraften*" tevreden stellen, en... benoemde JOHANN SEBASTIAN BACH! En 't schijnt dat deze benoeming nog daardoor geschiedde, dat GRAUPNER BACH aanbevolen heeft; deze moest bovendien eene taak op zich nemen, die men TELEMANN had willen kwijtschelden: zich verbinden ook onderricht in de Latijnsche taal te geven. (Zij, die zich hierover verwonderen, herinner ik er aan dat BACH — naar de gewoonte van zijn tijd — eene „klassieke" opvoeding genoten had.)

Den 31en Mei had de plechtige installatie van den nieuwen Cantor plaats; allerlei formaliteiten moesten daaraan voorafgaan, in hoofdzaak een onderzoek naar de rechtzinnigheid van 's mans geloof. Toen mocht hij zijn ambt aanvaarden; licht was het niet!

De Thomas-school, die verdeeld was in zeven klassen, had tot taak muziek te leveren voor de verschillende kerken van de stad. Er was een „internaat" aan verbonden (de inwonende leerlingen werden „Alumnen" genoemd), muzikale knapen met een goede stem werden kosteloos opgenomen, en muzikaal en wetenschappelijk opgeleid. De taak van den Cantor, die in het college van leeraars een belangrijke plaats innam — hij werd meer als leeraar dan als dirigent

en componist beschouwd — was de volgende: hij moest wekelijks zeven zanglessen geven; in „tertia" en „quarta" (de derde en vierde klassen) Latijn doceeren; hij had er voor te zorgen, dat zijne leerlingen in staat waren de voorkomende lacunes in de orkestbezetting bij de kerkmuziek aan te vullen; hem was het toezicht over het internaat opgedragen, en.... hij moest éénmaal per week de leerlingen ter kerke geleiden. De groote BACH in de functie van een kweekeling!!

Volgens zijne instructie moest hij daarnaast (is dat „daarnaast" niet kostelijk?) steeds nieuwe composities leveren voor de godsdienst-oefeningen op Zon- en feestdagen; die werken instudeeren en zorg dragen dat steeds een repertoire ter uitvoering gereed was.

De „Thomaner" trokken gewoonlijk in vier afdeelingen erop uit, om in vier — op Zon- en feestdagen in vijf — kerken muziek uit te voeren. In de twee hoofdkerken musiceerden zij iederen Zondag drie maal. Bij gelegenheid van de groote feesten — Paschen, Pinksteren en Kerstmis, die toen drie dagen duurden — werd voor bizondere feestmuziek gezorgd; voor enkele toevallige, kleinere feestvieringen eveneens. Drie maal per jaar moesten zij zingende rondgaan door straten en huizen („Kurrende singen") en daarbij geld ophalen; verder geregeld oefeningen houden, en bij huwelijksplechtigheden en begrafenissen zich laten hooren. Wel had de Cantor vier „Prefekte" naast zich, die hem — zoo noodig — konden vervangen, maar de verantwoordelijkheid droeg hij zelf.

De Raad maakte het BACH niet gemakkelijk! Hij stelde te zijner beschikking niet meer dan vier

vak-musici („Stadtpfeifer") n.l. „drei Kunstgeiger und ein Gesell", en van welke kwaliteit dezen waren, begrijpen wij wanneer wij BACH hooren zeggen dat de bescheidenheid hem verbood *„von deren Qualitäten und musikalischen Wis-*
„senschaften etwas nach der Wahrheit zu er-
„wehnen".

Voeg daarbij dat het contract bepalingen bevatte die voor een kweekeling vernederend zouden zijn geweest, en gij begrijpt onder welke drukkend-moeielijke omstandigheden BACH zijne kunst moest uitoefenen.

Daarbij kwam nog, dat de „Alumnen" evenmin veel zaaks waren! BACH rapporteert dat van de 55, slechts 17 bruikbaar, 20 nog niet bruikbaar waren, terwijl de rest zóó ondeugdelijk was, dat zij niet eens behoorlijk een heele-toons afstand konden zingen. De enkele goede krachten waren moeielijk te houden: òf zij liepen weg en verbonden zich aan de Opera, òf — zoo zij student werden — traden zij toe tot een muziekgezelschap dat met de Thomaner concurreerde.

Maar die bezwaren van „muzikalen" aard waren niet de eenige! Met den organist GORNER, die BACH een baantje en de daaraan verbonden inkomsten wilde afnemen, kwam het tot een fellen strijd. Maar BACH wist, waar 't zijn recht gold, niet van wijken! Hij deed een beroep op den keurvorst, die de rechtmatigheid van zijne eischen erkende, en hem recht deed wedervaren. GORNER schijnt in zijn vak een prul te zijn geweest. Sommige BACH-biografen vertellen dat hij zoo kon knoeien, dat BACH eenmaal hem de pruik naar 't hoofd gooide, en hem den raad gaf liever schoenlapper te worden.

Was al 't bovenstaande reeds eene veelomvattende taak voor één man, wij krijgen voor BACH's werkkracht een diep respect wanneer wij vernemen dat hij, die al dat werk verrichtte en daarbij zijne talrijke werken componeerde, bovendien 1729 de leiding op zich nam van het door TELEMANN gestichtte „Collegium Musicum" waarmee hij in tuinen en koffiehuizen musiceerde, en de feesten opluisterde die bij aanwezigheid van hooge gasten werden gegeven.

Dat zulk een leven BACH niet bevredigen kon, wien zal 't verwonderen?

Wel was hij zoo verstandig, zich steeds meer te laten vervangen voor alle bijkomstige werkzaamheden, en vatte hij zijn ambt steeds meer op als — uitsluitend — dat van muziek-directeur, maar zijne verhouding tot den Raad, die zich overal mee bemoeide, steeds critiek uitoefende en alles afkeurde, was en bleef ellendig. Daarom trachtte BACH uit Leipzig weg te komen; het mocht hem niet gelukken een anderen werkkring te vinden. Maar, hij bleef voortdurend strijden om zijne positie hoog te houden: buiten de school noemt hij zich nooit meer „Cantor", maar hij onderteekent zijne brieven als „Musikdirector" en „mehrfacher Hofkapellmeister"; onder overlegging van *Kyrie* en *Gloria* van zijne H-moll Mis vraagt hij in 1733 aan den Hertog te Dresden den titel van hof-componist, onderscheiding die hem in 1736 te beurt valt.

Eén lichtstraal valt in de duisternis van dit onbevredigend bestaan: de benoeming van I. M. GESSNER tot rektor aan de Thomas-school. GESSNER was een geleerd, verstandig, beminnelijk man, met wien BACH eene oprechte en hartelijke

vriendschap verbond. Helaas genoot BACH slechts kort van deze ideale verhouding. Reeds in 1734 wordt GESSNER vervangen door ERNESTI; voor BACH beteekent dit een overgang van hemelsche naar helsche toestanden. Met ERNESTI leefde hij in voortdurenden strijd, maar toegegeven heeft hij nooit!

Van eene gewichtige gebeurtenis valt nog te gewagen: in 1747 noodigde FREDERIK DE GROOTE — bij wien de tweede zoon, CARL PHILIPP EMANUEL als accompagnateur werkzaam was — BACH uit hem te bezoeken. Dadelijk bij zijne aankomst te Potsdam werd BACH door den koning ontvangen, die hem zijne verschillende SILBERMANN'sche vleugels liet bespelen en hem een (voortreffelijk!) thema opgaf om daarop eene Fuga te fantaseeren. Te Leipzig teruggekeerd heeft BACH, met dit thema ten grondslag, een van zijne belangrijkste en meest kunstige composities geschreven: „*das Musikalische Opfer*" en het den koning toegezonden met eene opdracht waaruit zijne erkentelijkheid spreekt voor de waardeerende wijs waarop FREDERIK den kunstenaar ontvangen en behandeld had.

Na dit bezoek aan Berlijn, werden reizen meer en meer uitzondering. BACH trok zich in den huiselijken kring terug, daardoor ook wel genoodzaakt door zijn steeds zwakker wordend gezicht. Eindelijk was hij geheel blind; twee — niet gelukte — operaties schijnen zijne gezondheid te hebben geschaad, en nadat hij voor eene zeer korte poos (merkwaardiger wijs!) het gezicht terugkreeg, trof hem eene beroerte die op 28 Juli 1750 een eind aan zijn leven maakte.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Is het aantal werken, door BACH nagelaten, reeds merkwaardig groot, het vertegenwoordigt toch nog niet de totale som van zijn arbeid! Door de slordigheid van een van zijne zonen is — 't wordt algemeen aangenomen — nog veel verloren gegaan. Zeker is dat te betreuren; maar aan het beeld van BACH's arbeid schaadt dat gemis gelukkig niet. Zooals wij zijn werk nu bezitten en kennen, mogen wij 't in elk opzicht compleet noemen.

De „Bach-Gesellschaft", die zich de groote en verheven taak had gesteld 's meesters volledige werken het licht te doen zien, heeft in den loop der jaren 46 jaargangen uitgegeven. Daarbij zijn zes deelen met orgelwerken en even zoovele met composities voor klavier; verder bevat die uitgaaf Suites en Sonates voor Viool en Suites voor Violoncel; dan ook werken voor viool en piano, Sonates voor Gambe en voor Fluit; Ouvertures (Suites), (de zoogenaamde Brandenburgsche) Concerten voor allerlei verschillende orkestbezettingen; Concerten voor een, twee, drie en vier piano's, en ook voor viool. Die alle met begeleiding van strijkorkest.

Van de koorwerken noem ik de Motetten en de Geestelijke Liederen, de Paasch- en Kerst-Oratoria, de „Hohe Messe", verschillende kleine Missen, tal van zettingen van den tekst van 't Sanctus en één Magnificat. De Johannes- en de Mattheus-Passion (de echtheid van de Lucas-passie wordt betwijfeld), eenige wereldsche cantates, en een zeldzaam groot aantal kerk-cantates, waarvan meer dan twee honderd gedrukt zijn!!

De vraag, wat daarvan nu wel 't voornaamste is, kan moeilijk worden beantwoord. Wel schijnt

het, dat de grootste schat aan BACH'sche muziek verborgen ligt in de Kerkcantates. Zij zijn nog niet voldoende bekend, maar wie ze wil bestudeeren (ik kan hier uit ervaring spreken) kan zeker zijn steeds nieuwe schoonheden te ontdekken.

De grootste verrassing biedt wel de onbeperkte verscheidenheid, in aanleg en opzet, in gevoelsuitdrukking en situatie-teekening, in stem-verdeeling en instrumentatie. Maar juist deze laatste is het groote struikelblok, de ergste belemmering voor 't uitvoeren der Cantates, want BACH schrijft een aantal instrumenten voor, die geheel in onbruik geraakt zijn. Eene bescheiden „retoucheering" door eene bekwame hand is daarom noodig wanneer men de stukken, die de medewerking van die instrumenten eischen, wil uitvoeren.

Toch ware het gewenscht, en zeker zou 't de moeite loonen wanneer in die richting, nog meer dan thans, gewerkt werd, en de Cantates weer herleefden; beter nog, wanneer ze in de kerk, als onafscheidelijk deel van de godsdienstoefening uitgevoerd werden.

Van de Cantates brengt ons eene schrede tot de twee Passies. Bij 't leven van BACH weinig gewaardeerd, na zijn dood negen en zeventig jaren vergeten, werd de Mattheus-passion door den twintig-jarigen FELIX MENDELSSOHN tot nieuw leven gewekt; tot een leven, zóó krachtig, dat ze thans nog een der meest-gezongen en liefstgehoorde koorcomposities is.

De zelfbeperking waartoe de inrichting van deze voordrachten mij noopt, belet mij op het belangrijke onderwerp zoo diep in te gaan als ik wel zou wenschen. Laat mij daarom alleen er op

wijzen dat in de laatste jaren eene andere, meer gedurfde en levendige opvatting, die van de vertolkers der vorige generaties verdrongen heeft; eene opvatting die de op tal van plaatsen aanwezige, sterk-dramatische kracht van het werk tot haar recht laat komen.

De Passionen, de Cantates en alle instrumentaal-werken, toonen ons BACH ook van een anderen kant; als den grondigen kenner der tallooze, toenmalige, speeltuigen, als den meester in de kunst van het instrumenteeren. Hoe diep doordacht zijn werk ook in dit opzicht is, toonen ons de recitatieven uit de Mattheus-Passion. Die van den Evangelist, begeleid met korte („droge") accoorden van het cembalo, — in den trant van het „*recitativo secco*" — contrasteeren scherp met die van Jezus, met hare welluidende begeleiding van strijk-instrumenten (*recitativo accompagnato*). Hoe goed hem aard en wezen der verschillende instrumenten bekend waren, hooren wij uit de behandeling van de drie — in register gelijke, in klankkleur verschillende — instrumenten: Fluit, Hobo en Viool. Zij zijn alle drie, geheel naar hunnen eisch, verschillend behandeld en aangewend op de voordeeligste en klankrijkste manier. De Brandenburgsche Concerten (gecomponeerd voor den Keurvorst van Brandenburg) bevatten schatten aan edele muziek en rijke instrumentale vondsten. Jammer dat, om het U reeds genoemde bezwaar, de uitvoering ervan vaak onmogelijk is. Wie ze niet in originali hooren kan, verzuime niet ze te leeren kennen in de voortreffelijke bewerking (voor piano, vierhandig) van MAX REGER.

Nog steeds zijn de Solo-Sonates (Suites) voor

Violoncel en voor Viool (men denke aan de beroemde Ciaconna!) de proefsteenen voor 't spel van de uitvoerders, en eveneens blijven de pianowerken van BACH de grondslagen van eene goede, gladde en slagvaardige klaviertechniek. Een goed pianist *moet* aan BACH geschoold zijn. Aan 't eind van deze opgaaf de onvolprezen Orgelwerken alleen te noemen lijkt mij voldoende.

Vraagt men mij hoe ik de beteekenis van BACH voor de ontwikkeling van de toonkunst aansla, dan antwoord ik met overtuiging: ik acht ze onbegrensd. De hoogste schatting blijft nog beneden de werkelijke waarde.

Indertijd heb ik als mijne meening dit uitgesproken: de waarde van BACH voor de ontwikkeling van den jongen kunstenaar is zóó groot, dat aan elke inrichting van hooger muziek-onderwijs speciale BACH-cursussen moesten worden ingesteld. Later is mij gebleken dat ik mij in goed gezelschap bevond! HANS VON BÜLOW zegt: evenals men aan de Italiaansche universiteiten eene DANTE-faculteit kende, moest elke Duitsche (zeggen wij gerust, ook Nederlandsche) hoogeschool haar BACH-leerstoel bezitten. Hij heeft ook nog dit gezegd: wanneer alle geschreven en gedrukte muziek plotseling van het aardrijk verdwijnen zou, en alleen één exemplaar van „das Wohltemperierte Klavier" ware overgebleven, dan zou men daarop een nieuwe toonkunst kunnen bouwen.

Ik heb getracht U het beeld te teekenen van den grooten JOHANN SEBASTIAN en, om zijne onbegrensde grootheid, het noodig geacht dat uitvoerig te doen. Onderzoeken wij thans wat de

beteekenis was van zijn grooten tijdgenoot, GEORG FRIEDRICH HAENDEL.

— — — — — — — — — — — — — — — —

HAENDEL (hij leefde van 1685 tot 1759) was de zoon van een barbier (toen ook tevens chirurg), die de weelde genoot een dubbelen titel te mogen voeren, en wel „Vorstelijk Saksische" en „Keurvorstelijk Brandenburgsche" kamerdienaar en lijfchirurg. Dat hij een handig heelmeester was, mogen wij afleiden uit het verhaal van twee gelukkige genezingen: een gecompliceerde armbreuk en het operatief verwijderen van een ingeslikt zakmes; dat hij ondernemend en onverschrokken was blijkt uit het feit dat hij op 63 jarigen leeftijd hertrouwde met een veel jongere vrouw. Onze HAENDEL was de vrucht van dat huwelijk; hij toonde, reeds zeer jong, grooten muzikalen aanleg, en vond — 't is velen grooten meesters in hunne jeugd zoo gegaan — bij zijn vader sterken tegenstand, toen hij neiging toonde zich aan de studie der muziek te gaan wijden.

Gelukkig voor hem, leefde HAENDEL in een tijd, waarin een vorstelijk woord heel wat meer gewicht had dan tegenwoordig. De Hertog van Saksen-Weissenfels had den achtjarigen knaap hooren orgelspelen, was getroffen door zijne bewijzen van talent en wist den vader te bewegen, het kind te doen onderrichten door den organist ZACHAU. Later zien wij HAENDEL ingeschreven als student in de rechten, waarnaast hij één jaar lang den post van organist aan de gereformeerde sloten domkerk bekleedde.

Hij geeft die betrekking op om de wereld in te gaan, en reist naar Hamburg, waar toen de eerste Duitsche Opera in haar volle fleur was.

Wanneer wij de twintig eerste levensjaren van HAENDEL vergelijken met die van BACH, dan treft het ons dat de eerste verre bevoorrecht was boven den laatste; dat hem al dadelijk een breedere kijk op de wereld en de menschen gegund was, en dat hij van jongs af in de gelegenheid is geweest zich die losheid van beweging en die vrijheid van manieren aan te wennen, die hem later, in Engeland, als man van de wereld zoó zouden te pas komen.

In Hamburg had HAENDEL veel omgang met JOHANN MATTHESON, den universeelen muziekgeleerde — schrijver van „der vollkommene Kapellmeister" en „Musikalische Ehrenpforte" —, den man van wien 't bekend is dat hij niet alleen bijna alle orkestinstrumenten wist te bespelen, maar die ook vloeiend Engelsch, Fransch en Italiaansch sprak; die eerst tenorzanger, componist en kapelmeester aan de Opera, later secretaris van de legatie was. Hij was veelzijdig begaafd, maar daarbij grenzenloos ijdel.

HAENDEL heeft ontegenzeggelijk veel geprofiteerd van zijne aanwijzingen en raadgevingen, maar stond een tijd lang sterk onder zijnen invloed en dreigde daardoor zijne zelfstandigheid te verliezen. Toen hij zich eens wilde laten gelden, wekte dit zoo hevig de woede van MATTHESON, dat een duel er 't gevolg van was. Dat kwam zoo: MATTHESON vervulde een rol in eene door hem gecomponeerde opera; het orkest werd door HAENDEL geleid. Maar, de door MATTHESON uitgebeelde held stierf reeds in 't tweede bedrijf, en nu haastte de ijdele man zich zijn tooneel-costuum voor den statierok te verwisselen, ten einde zelf het derde bedrijf van zijne opera te dirigeeren.

HAENDEL werd dan eenvoudig op zij geschoven. Dat hem dit niet beviel is duidelijk, en even begrijpelijk dat hij op zekeren avond den brui er van gaf, en toen MATTHESON in 't orkest verscheen niet week, maar rustig de opera ten einde dirigeerde. MATTHESON, met zijn figuur verlegen en in zijne ijdelheid gekwetst, zocht buiten gekomen, twist met HAENDEL. Deze bleef 't antwoord niet schuldig, van 't eene woord kwam 't andere; de degens werden getrokken, en een stoot van MATTHESON zou HAENDEL zeker gedood hebben, wanneer de degen niet op een knoop was afgeketst. Dat had meteen de woede van MATTHESON bekoeld, eene verzoening volgde en de vrienden gingen arm in arm huiswaarts.

Nadat op het Hamburgsch tooneel vier opera's van HAENDEL waren opgevoerd, en deze hem reeds een naam bezorgd hadden, trok hij in 1706 naar Italië, waar hij achtereenvolgens te Florence, Rome, wederom Florence, Napels en nog eens te Rome vertoefde. Daar, in Italië, waar hij met de grootste kunstenaars omgang had, ontwikkelde HAENDEL zich tot den opera-componist van zuiver Italiaanschen aard, zooals wij hem in zijne eerste periode kennen; maar dat niet alleen! Zijn intieme omgang met de beide SCARLATTI's, ALESSANDRO den vader (opera-componist van beteekenis, zooals gij U zult herinneren) en DOMENICO, den zoon, als klavierspeler en componist voor zijn instrument een der grondleggers van de moderne pianotechniek, hebben beiden een grooten invloed op de vorming van zijn geest uitgeoefend. De invloed van DOMENICO is in de Suites van HAENDEL duidelijk aan te wijzen.

Na een kort bezoek aan zijne familie te Halle,

reist HAENDEL in 1710 naar Londen, waar hij als de reeds beroemde componist van vele Italiaansche opera's begroet en hartelijk welkom geheeten wordt, en waar men zijnen werken — vooral *Hinaldo* — een groot succes bereidt. In 1711 zien wij HAENDEL als hof-kapelmeester te Hannover, in 1712 weer te Londen terug. Eene voor die stad geschreven opera vond weinig bijval; des te meer het *Te Deum*, dat HAENDEL schreef ter herdenking van den vrede van Utrecht („*Utrechter Te Deum*") in 1713, en dat zóódanig de gunst van koningin ANNA van Engeland verwierf, dat zij den componist eene gift van 200 pond Sterling schonk. Daarmee bedierf HAENDEL 't weer met den keurvorst van Hannover, die met de Engelsche koningin op gespannen voet leefde, en die — toen hij in 1714, na den dood van ANNA, te Londen kwam — den kunstenaar ten eenenmale ignoreerde.

Ten einde eene verzoening tot stand te brengen, wisten vrienden te bewerken, dat bij een door den koning gegeven feest, eene door HAENDEL geschreven muziek zou worden ten gehoore gebracht. Die muziek — omdat zij werd gespeeld in een heen-en-weer varend schip, heet zij nog steeds de „*Wassermusik*" — trof den vorst zoozeer door hare schoonheid, dat hij dringend verlangde te weten wie ze gecomponeerd had. Het noemen van HAENDEL's naam had het gewenschte gevolg: hij werd weer in genade aangenomen, en reisde in 1716 in 't gevolg van den keurvorst (nù Koning GEORGE I) naar Hannover. Daar schreef hij eene „*Passion*" op den tekst van den — toen beroemden — dichter BROCKES. Het volgend jaar keert hij weer naar Londen terug, schrijft er een nieuw „*Te Deum*", verschillende stukken kerk-

muziek, die de Engelschen „*Anthems*" noemen, en opera's. Hij neemt ook de leiding van een opera-gezelschap op zich, reist naar Italië om daar zelf zangers en zangeressen te engageeren, exploiteert de Opera met wisselend geluk: verdient nu eens veel geld en verliest het weer op andere tijdstippen.

Nog eens reist hij naar Italië; zet — teruggekeerd — eene nieuwe Opera op touw, maar overwerkt zich zóózeer dat hij door een beroerte getroffen wordt, die hem gedeeltelijk verlamt. Eene kuur te Aken geeft hem zijne gezondheid terug, en met onverzettelijke energie onderneemt hij voor de derde maal eene Opera. Ook ditmaal is het geluk hem niet ter wille; hij geraakt in groote moeielijkheden!

Dan vindt hij eindelijk den kunstvorm waarin zijn genie triomfeeren zal! Hij schrijft zijn Oratorium *der Messias* (vergeten wij niet dat het origineel Engelschen tekst en titel had, en „*Messiah*" heette) waarmee hij een ongekend succes behaalde.

Na den *Messias* — dien HAENDEL in slechts 24 dagen voltooide — volgden nog een aantal Oratoria (o.m. *Israël in Egypte*, *Samson*, *Deborah*, *Esther*, *Saul*) alle met een oud-testamentisch onderwerp, en daardoor geheel in overeenstemming met den Engelschen volksaard. Slechts een tweetal kleine Oratoria (eigenlijk meer Cantates) hebben een wereldschen tekst: *Acis und Galathea* en *das Alexander-Fest*.

Naast die groote werken schiep HAENDEL nog een aantal kleinere composities; zoo o.a. de *Concerti grossi*, kunstvorm dien hij in Italië had leeren kennen; het samen- en tegen-elkander-in-

werken van een klein en een groot ensemble van instrumenten; het kleine meestal bestaande uit twee violen en één violoncel, het groote eene massale bezetting van strijkinstrumenten, nu eens wèl, dan weer niet aangevuld met enkele blaasinstrumenten, en dan gewoonlijk hobo's; verder de Sonates voor piano en viool; de Suites voor piano alleen, en — ten slotte — de geniale Concerten voor orgel en orkest. Dat alles te zamen beteekent eene schat aan muziek die tegenwoordig niet altijd meer naar waarde wordt geschat.

Reeds in 1751 begon eene verzwakking van het gezichtsvermogen zich te openbaren, die eindelijk in volslagen blindheid overging; maar toch heeft HAENDEL in alle concerten waar een oratorium van zijne hand werd uitgevoerd, tot het eind van zijn leven, zelf de begeleidende orgelpartij gespeeld; het laatst nog, acht dagen voor zijn dood (14 April 1759).

De Engelschen beschouwen HAENDEL, met voorbijzien van zijn Duitsche afkomst, als een der hunnen en noemen hem hun grootsten toondichter. Een bewijs van hunne waardeering is, dat zij aan zijn stoffelijk overschot eene plaats gunden in Westminster-Abbey, waar alleen de grootste onder de grooten worden bijgezet. En die vereering is nog niet verminderd: een muziekfeest in Engeland, zonder een werk van HAENDEL, is niet denkbaar.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Gaan wij over tot eene nadere beschouwing van die Oratoria, dan trekt al dadelijk dit onze aandacht: HAENDEL verlangt voor die werken eene orkestbezetting, die sterk afwijkt van wat wij als de normale beschouwen. Dat verschil bestaat

daarin dat hij de houten blaasinstrumenten, evenals de strijkinstrumenten, in „koren" d.w.z. in veelvoudig bezette groepen, voorschrijft. Het is bekend dat bij menige van zijne uitvoeringen zes — somtijds acht — hoboïsten en fagottisten meewerkten. Dat gaf natuurlijk een zeer bizonderen klank, maar het veroorzaakte bij uitvoeringen, waar 't niet wel mogelijk was zooveel instrumentalisten van ééne soort bijeen te krijgen, moeielijkheden en bezwaren. Dat is de oorzaak geweest, dat men de Oratoria van HAENDEL is gaan „bewerken". MOZART, HILLER, FRANZ e.a. hebben dat gedaan, natuurlijk met de beste bedoelingen, maar met het onvermijdelijk gevolg, dat het werk anders voor den dag kwam dan de componist bedoeld had.

Een sterke reactie tegen dit „bewerken" is gewekt door het ijveren van CHRYSANDER, den grooten vereerder van den meester, op wiens initiatief de „*Haendel-Gesellschaft*" is gesticht. Hij en dat Genootschap stelden zich tot taak de uitgaaf van de werken van HAENDEL in eene partituur die geheel de bedoelingen van den componist weergaf, en uitvoeringen van zijne oratoria, in zijnen geest en naar zijne voorschriften.

Hebben zij, die meenen dat CHRYSANDER hierin wel eens te ver ging, misschien ten-deele gelijk, aan den anderen kant mag toch niet worden voorbijgezien dat wij 't aan hem en aan zijn streven danken, dat vele werken van HAENDEL weer in hunne volle schoonheid voor ons zijn herleefd.

Het Oratorium van HAENDEL is, in elk opzicht, zijne eigen vinding. Het bevat eene krachtige, treffende dramatiek, al verschilt het hemelsbreed van het eigenlijke drama. Getrouw aan mijne ge-

woonte U ook deelgenoot te maken van de meeningen en de opvattingen der toonkunstenaars van gezag, haal ik hier aan wat FR. VOLBACH schrijft over het dramatisch karakter van de oratoria. Hij zegt: „De afzonderlijke beelden en „tooneelen verlangen een opbouw die, hoe breed ook, toch steeds logisch en plastisch, klimmend „naar een hoogtepunt voert". En ook: „Hoofd-„voorwaarde is, dat het werk een geheel zij, ook „wat de handeling betreft. Los aaneengeregen „episodes vormen nog niet een Oratorium. In dat „hoogste beginsel stemmen Drama en Oratorium „overeen."

En juist deze dramatische eigenschappen van 't Oratorium van HAENDEL, de menschelijkheid van al 't gebeuren, de algeheele afwezigheid van wat op allegorie lijkt, maken het tot iets geheel verschillends van het oude Italiaansche Oratorium (CAVALIERI).

Dat alles is dan ook oorzaak dat het nog (in vele opzichten) genietbaar blijft, waar werken uit hetzelfde tijdperk reeds lang vergeten zijn, en dat in weerwil van het feit, dat op sommige onderdeelen de last van den ouderdom — liever nog, van het verouderd zijn — drukt. Wie het Oratorium van HAENDEL verouderd noemt, en daarvoor enkele Recitatieven en Aria's als bewijzen aandraagt, hem *moet* men gelijk geven! Ik wil hem zelfs tegemoetkomen: dat in *Josua* de Aria „Wenn der Held nach Ruhme dürstet" eene *Gavotte* is, en het Alleluja in *Esther* eene *Gique*; dat sommige zangnummers den vorm der *Sarabande* hebben, is teekenend voor den tijd waarin die Oratoria zijn ontstaan. Maar dat is toch maar bijzaak! De krachtige karakteristiek der koren,

de adeldom der inleidingen en tusschenspelen voor orkest, de „gezondheid" der muziek, dat alles schenkt aan veel in de Oratoria van HAENDEL blijvende waarde.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Vergelijken wij levensgang en werk van HAENDEL met die van BACH, dan zien wij belangwekkende tegenstellingen.

HAENDEL, man van de wereld, gemakkelijk in den omgang, ook met grooten en voornamen; BACH huiselijk, ingetogen, 't liefst rustig zijne kunst beoefenend en onverschillig voor uiterlijke eerbewijzen. Toch hebben beiden één karaktertrek gemeen: wanneer iemand in hunne rechten trad, wisten zij ze wel te verdedigen.

Eene kunstsoort waarin BACH nooit iets heeft geleverd — de Opera — nam een groot deel van 't leven van HAENDEL in beslag. Dat BACH niets voor de Opera zou hebben gevoeld, mag niet worden aangenomen. Het is bekend dat hij vaak met zijnen zoon CHRISTOPH naar Dresden reisde, om daar muziek te hooren; muziek die — gelet op de te Dresden heerschende kunstrichting — voornamelijk uit Opera-voorstellingen zal hebben bestaan. („CHRISTOPH" — zei hij dan — „wollen wir „nicht wieder die schönen Dresdener Liederchen „hören"?) Maar BACH's richting lag niet in de lijn der dramatische muziek; de kerkelijke, of liever, de geestelijke toonkunst, dàt was zijn domein.

Wel heeft ook HAENDEL, in 't laatst van zijn leven, die richting gevolgd, maar zijne Oratoria hebben toch alle een meer wereldschen — misschien mag ik wel zeggen, meer materiëelen kant. Mutatis mutandis kan men hetzelfde zeggen van

de orgelwerken der beide meesters. De Praeludiën en Fuga's van BACH zijn een-en-al innerlijkheid; de Concerten van HAENDEL, zeker niet oppervlakkig, keeren zich toch meer naar buiten, spreiden een pracht en praal ten toon, voor welker waardeering en genieten eene grootere menigte noodig is.

Met die kenmerkende eigenschappen van HAENDEL te noemen, bedoel ik niet ze als af-te-keuren hoedanigheden te schilderen. Ik wensch alleen het verschil tusschen de beide groote kunstenaars te doen uitkomen. Want, groot zijn zij beiden, maar BACH was — dit staat voor mij vast — de grootste!

— — — — — — — — — — — — — — — —

Een bespreking van BACH zou onvolledig zijn wanneer zij niet ook zou hebben geloopen over de voornaamste en meest muzikale van zijne zonen.

Dan noem ik eerst: WILHELM FRIEDEMANN (1710—1784); buitengewoon begaafd, de lieveling van zijn vader, leidde hij een ongeregeld leven, was een ware losbol. Hij is te Dresden en te Halle als organist werkzaam geweest, maar kon 't — ten gevolge van zijn losbandigheid — nergens houden. Steeds dieper gezonken, is hij in armoede te Berlijn gestorven. De (voorheen Kon.) Bibliotheek aldaar, bewaart composities van zijne hand, die van zijne groote gaven getuigen. Ten slotte, hij is de man door wiens slordigheid vele composities van zijnen vader zijn verloren gegaan.

De jongste zoon, JOHANN CHRISTIAAN (bijgenaamd de „Milaansche" of de „Londensche" BACH, naar de beide steden waar hij een groot deel van zijn leven doorbracht) was even begaafd

als zijn oudste broeder, maar had eene neiging tot meer luchtige schrijfwijs. Toch was ook hij eene belangrijke figuur. MOZART leerde hem kennen, toen hij als zeer jong kind met zijn vader te Londen kwam, en erkende steeds gaarne dat hij veel van hem had geleerd.

KARL PHILIPP EMANUEL, die in 1714 te Weimar geboren werd en in 1788 te Hamburg overleed, was een zeer bizonder kunstenaar! Bij hem niet de diepzinnige, veelstemmige schrijfwijs van zijn vader, maar componeeren in den toenmaligen Franschen stijl, die zich kenmerkt door het veelvuldig gebruik van versieringen. Hij ging naar Frankfort om daar in de rechten te studeeren, maar stichtte liever eene zangvereeniging; kwam in 1738 naar Berlijn en werd twee jaren later aangesteld tot „kamer-cembalist" van FREDERIK DEN GROOTE. In 1767 ging hij als kerkelijk muziekdirecteur naar Hamburg, waar hij hooggeacht en geëerd werd.

Zijne werken zijn zeer talrijk maar thans grootendeels vergeten. Wat van PHILIPP EMANUEL nog gebleven is en nog gespeeld wordt, zijn zijne Sonates voor piano.

Zij zijn in de geschiedenis van dien kunstvorm van beteekenis, maar niet zóó zèer als men vroeger meende. De „Mannheimer periode" is voor de ontwikkeling van de Sonate en de Symphonie van meer beteekenis geweest.

Dat zal ons blijken in een der volgende voordrachten.

Literatuur:

WOUTER HUTSCHENRUYTER: Het Muziekleven (Uit onzen

bloeitijd, Serie II No. 1) — Baarn: Hollandia-Drukkerij.

TIJDSCHRIFT voor Noord-Nederl. Muziekgeschiedenis (verschillende Jaargangen).

Biografieën van Joh. Seb. Bach, door
PHILIPP SPITTA
ALBERT SCHWEITZER
PHILIPP WOLFRUM
} Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

Biografieën van Georg Fr. Haendel, door
FRIEDR. CHRYSANDER
HERMANN KRETZSCHMAR
} Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

FR. VOLBACH — Berlin: Verlagsgesellschaft „Harmonie".

ZEVENDE VOORDRACHT

DE OPERA IN DUITSCHLAND — OVERHEERSCHING VAN DEN ITALIAANSCHEN INVLOED — HET DUITSCHE ZANGSPEL.

G. T.

Wij hebben gezien hoe in Florence, door het naar vernieuwing strevende pogen der „*Camerata*", de Opera ontstond; hoe Venetië die nieuwe kunstuiting begunstigde, en hoe de geniale MONTEVERDI, in zijn „*Orfeo*" een kunstwerk schiep van meer dan historische beteekenis.

Het is begrijpelijk dat iets zóó nieuw, en van zooveel belang, ook de aandacht trok van toonkunstenaars van andere nationaliteit; door hunne bemiddeling drong het Muziekdrama ook in andere landen van Europa door.

Laat ons dus thans onderzoeken hoe de Opera naar Duitschland gekomen is, en zich daar heeft ontwikkeld.

Ons oog valt dan dadelijk op eene belangrijke figuur, op HEINRICH SCHÜTZ (1585—1672) ook bekend onder den verlatijnschten naam: SAGITTARIUS. Hij was een leerling van GABRIELI; wij kennen van zijne hand composities van den Passietekst en verschillende andere belangrijke werken, o.a. „*Symphoniae Sacrae*"; bij hem treffen wij ook aanwijzingen aan voor dynamische en agogische nuances (hij schreef „*submisse*" voor „langzamer" — „*fortiter*" voor „sterker" — „*celeriter*" voor „sneller worden"). Hoe hoog hij zijnen leer-

meester schatte, en hoezeer hij hem bewonderde, blijkt uit de volgende uiting: „Ja, GABRIELI! on-„sterfelijke goden!! dat was een man! Had de „oudheid hem gekend, zij zou hem boven „AMPHION gesteld hebben, of zoo de Muzen had-„den willen trouwen, dan zou MELPOMENE nie-„mand anders dan hem tot gemaal gekozen heb-„ben, zulk een Meester in de Zangkunst was hij."

SCHÜTZ, de voor de uitingen der nieuwe richting zoo gevoelige kunstenaar, zocht — volkomen begrijpelijk! — de gelegenheid haar ook in zijn vaderland te doen kennen. De bodem was bereid het zaad te ontvangen: het Duitsche volk toonde van oudsher smaak en neiging voor theatrale voorstellingen met muziek; de uit Frankrijk overgebrachte Mysteriën vonden ook dààr bijval; HANS SACHS met zijne humoristische, en JACOB AYRER met zijne dramatische stukken, hadden de liefde voor het tooneel gewekt en aangewakkerd.

Wanneer nu de vorsten deze nieuwe kunst slechts meer gesteund hadden, dan zou zij zeker veel vroeger en veel sterker hebben gebloeid. Maar wij kunnen slechts enkele Duitsche vorsten aanwijzen die voor het tooneel een meer gekuischten smaak koesterden, en onder hen in 't bijzonder JOHANN GEORG I, den keurvorst van Saksen, wiens dochter in 1627 huwde met den Landgraaf van Hessen-Darmstadt. Deze laatste was een man van groote ontwikkeling — zijne tijdgenooten noemden hem den „geleerde" — en daarom moest te zijner eere iets bizonders worden tot stand gebracht. De keurvorst liet de „*Dafne*" van RINUCCINI komen (ongetwijfeld mogen wij hierin den invloed van SCHÜTZ zien) en droeg den dichter MARTIN OPITZ op, den tekst in

't Duitsch te vertalen. Toen die vertaling voltooid was, bleek ze niet te passen op de oorspronkelijke muziek; volgens de overlevering heeft daarom SCHÜTZ den tekst opnieuw gecomponeerd.

Wanneer dit waar is — en er is veel wat er voor pleit — dan hebben wij hier te doen met het eerste werk dat, in die nieuwe richting, door een Duitscher op Duitschen bodem is geschreven.

Te oordeelen naar de berichten van tijdgenooten heeft de „Dafne" een grooten indruk gemaakt; en dat niet alleen! het voorbeeld wekte tot navolging. In 1638 wordt te Dresden opgevoerd het ballet „*Orpheus*" van AUGUST BUCHER, terwijl OPITZ den tekst schrijft voor een tweede muziekdrama „Judith", die tweemaal gecomponeerd is: door ANDREAS TSCHERNING en MATTHEUS APELLES VON LÖWENSTERN. De laatste componeerde alleen den tekst van de koren.

Maar... doordringen kon de nieuwe kunstrichting niet, want de smaak was nog niet voldoende ontwikkeld om het Italiaansche muziekdrama te kunnen waardeeren. Dit zal U duidelijk blijken uit de opgaaf der vermakelijkheden, die bij gelegenheid van het bovengenoemd vorstelijk huwelijk plaats vonden, tusschen de twee opvoeringen van „*Dafne*" van SCHÜTZ.

Een kroniekschrijver uit dien tijd vermeldt: „Op 7 April moesten drie beren, in het open veld, „eerst met ossen daarna met Engelsche honden „vechten — 9 dito werden in den slothof twintig „wolven doodgejaagd — den 10en daaraanvolgend „moesten in den slothof vijf beren eerst met „ossen, daarná met honden strijden; groote, met „water gevulde koelvaten stonden in de hoeken; „daar sprongen de beren in om aan de honden

„te ontkomen, en omdat zij niet eruit komen
„wilden en de honden hen ook niet konden be-
„reiken, schoot de keurvorst met snaphanen naar
„hen, zoodat zij met hevig gebrom weer uit het
„water sprongen. Middelerwijl moest de hofnar
„in een ijzeren vogelkooi daarbij zitten; ettelijke
„malen werd hij door de beren onderste boven
„geloopen."

Het verhaal gaat zoo nog verder! Ik bespaar U de overige smakeloosheden.

Beter was 't te Dresden gesteld; daar regeerden vorsten die meer smaak en begrip hadden voor goede kunst. JOHANN GEORG II breidde zijne kapel uit en stelde, naast SCHÜTZ, twee Italianen als kapelmeesters aan: BONTEMPI en ALBRICI. De eerste was ook architect en tooneel-machine-meester; van hem is eene opera „*Paride*" opgevoerd. Zijn opvolger CARLO PALLAVICINI mogen wij, als componist, rekenen tot de besten van zijn tijd.

Toen later eene Italiaansche, MARGHERITA SALICOLA als prima-donna geëngageerd werd, nam de invloed der Italiaansche partij nog meer toe, maar het toppunt werd bereikt toen de zoon van PALLAVICINI tot hofdichter benoemd werd, en dus alle opera-teksten, zonder uitzondering, in de Italiaansche taal gedicht werden.

Eén man zou de Duitsche kunst tot hoogen bloei hebben kunnen brengen: NICOLAAS ADAM STRUNGK (zijn naam wordt ook met *ck* en *gck* geschreven). Hij is in 1640 te Celle, in Hannover, geboren, werkte als componist, klavierspeler en violist aan de hoven van Brunswijk, Celle en Hannover, kwam daarna te Dresden, waar hij

zich op uitnemende wijs kweet van de opdracht, eene onvoltooide Opera van PALLAVICINI af te maken. In 1692 stichtte hij, met toestemming van den keurvorst, eene Italiaansche Opera te Dresden, en verloor in die onderneming alles wat hij bezat.

De glanstijd voor de Opera te Dresden brak aan, toen (in 1694) AUGUST DE STERKE aan de regeering kwam. Was reeds in 1664 een operagebouw gesticht, waarin echter ook andere (tooneel-)gezelschappen optraden; in 1696 liet de keurvorst een nieuw theater optrekken dat voor tooneelvoorstellingen bestemd was. De Opera bleef van toen af alleen in haar eigen gebouw gevestigd.

AUGUST DE STERKE had, voor hij den troon besteeg, langen tijd te Parijs gewoond, had daar de Fransche kunst leeren waardeeren, had gezien hoe LODEWIJK XIV in de balletten en de Opera's van LULLY mede optrad, en volgde nu dat voorbeeld in zijne eigen residentie. Onder zijne regeering is het vaak gebeurd dat vorstelijke personen en leden van de hofhouding ten tooneele verschenen en zich in spel en dans met de acteurs vereenigden.

Eene zeer belangrijke figuur in het kunstleven van het Dresden uit dien tijd, is JOHANN DISMAS ZELENKA; hij was contrabassist, en componist van uitmuntende kerkmuziek. Van zijn composities wordt geschreven dat „zijne vocaal- zoowel als „zijne instrumentaal-werken, melodische, har„monische en contrapuntische schoonheden be„vatten, waarin hij alleen door BACH en HAENDEL „overtroffen wordt." Als vanzelf rijst de vraag: waarom kent niemand onzer iets van die muziek?

Maar hoe schoon de te Dresden uitgevoerde

werken ook mochten zijn, ze waren uitvloeisels van Italiaanschen invloed en proeven van Italiaanschen stijl. Van eene specifiek Duitsche kunst was ook hier geen sprake. Slechts één — zeer bekwaam — man trachtte zich te verzetten tegen die anti-nationale strooming die het gansche muziekleven dreigde te overheerschen: de kapelmeester JOHANN DAVID HEINICHEN (1683—1729), schrijver van een leerboek voor de Generale Bas en de Compositie.

De muziek-beoefening stond te Dresden eveneens op hoogen trap; zij was geheel in overeenstemming met de aanwezige voortreffelijke middelen. De Hofkapel was samengesteld uit uitmuntende krachten; strijkers en houtblazers wedijverden met elkander in de meeste schitterende eigenschappen; zangers en zangeressen van wereldvermaardheid waren er aan verbonden.

Onder die laatste moet worden genoemd de beroemde FAUSTINA HASSE, geb. BORDONI. Gehuwd met JOHANN ADOLF HASSE, den componist die in Italië den bijnaam droeg van „il caro Sassone" (letterlijk vertaald „de lieve Sakser"), werd zij met haren echtgenoot in 1731 aan de Opera te Dresden aangesteld; hij, als Hofkapelmeester, zij als Prima-donna.

Over dat echtpaar is heel wat geschreven, dat het licht der critiek niet verdragen kan, en gedeeltelijk als lasterpraatjes moet worden gebrandmerkt. Zoo o.a. de bewering dat de keurvorst hem zeven jaren lang naar Italië zond „om nog te studeeren" enkel en alleen om hem verwijderd te houden van zijne vrouw, voor wie de vorst meer dan vaderlijke belangstelling heette te gevoelen.

De roem van het echtpaar HASSE is onafscheidelijk verbonden aan de glansperiode van de Opera te Dresden. Dien glans zien wij verbleeken wanneer de Opera te Berlijn naar boven komt; maar daarover straks!

Eéne stad werd, wat hare Opera en haar muziekleven in 't algemeen betreft, niet door Dresden overvleugeld. Dat was Weenen. Twee keizers, LEOPOLD I en zijn opvolger KAREL VI, beiden muzikaal begaafd en ontwikkeld, steunden de dramatische kunst waar zij maar konden.

Reeds onder FERDINAND II — den vorst van wien men zei, dat slechts twee zaken zijne belangstelling vonden: de jacht en de toonkunst — telde de hofkapel tachtig leden, en was zij een onderwerp van 's keizers voortdurende zorg. LEOPOLD volgde zijn voorbeeld, liet het echter niet bij bewijzen van vorstelijke belangstelling, maar greep zelf als scheppend kunstenaar in 't muziekleven in. Begaafd met een meer dan gewoon compositie-talent, schreef hij negen Oratoria, evenzooveel Opera's, Missen, Motetten, Hymnen, vocale en instrumentale kamermuziek.

Al die werken zijn nog aanwezig in de (voorheen Keizerlijke) bibliotheek te Weenen, als bewijzen van de talenten en de kennis van den vorstelijken auteur.

Maar, zelfs in 't quasi-Duitsche Weenen was alles op z'n Italiaansch ingericht en geregeld; de titels van de Opera's, de namen van dichters en componisten, de opera-teksten niet te vergeten! zij geven allen het bewijs dat te Weenen een volstrekt Italiaansch muziekleven heerschte. Eén Duitscher wordt genoemd: de violist SCHMELTZER,

die — volgens het zeggen van zijne tijdgenooten — „alle Italiaansche violisten onderste-boven speelde."

Onder de toonkunstenaars van beteekenis in het Weenen van Keizer LEOPOLD, steekt boven allen uit de figuur van JOHANN JOSEPH FUX (1660—1715), voortreffelijk componist, groot muziekgeleerde, schrijver van een „*Gradus ad Parnassum*", leerboek van het contrapunt dat — zonderling reactionair standpunt! — geheel uitgaat van de oude leer der kerktoonsoorten. De keizer heeft onder leiding van FUX gestudeerd, en moet het in 't zoogen. „Generale-bas spel" zoo ver hebben gebracht dat zijn leermeester hem complimenteerde met de woorden „Uwe Majesteit zou waar„lijk een uitmuntend kapelmeester zijn!" Waarop de vorst nuchter antwoordde: „Dank je voor 't „compliment, FUX, maar ik ben met mijn tegen„woordig baantje best tevreden."

Hoe de Italiaansche opera te Weenen nog eene periode van nabloei beleefde, zullen wij later zien. Na nog te hebben genoemd de zeer muzikale en kunstlievende keizerin MARIA THERESIA en de beide echt-Duitsche toonkunstenaars GEORG CHRISTIAN WAGENSEIL en IGNAZ HOLZBAUER (de laatste leider van de muzikale studiën der keizerin toen zij nog kroonprinses was) richten wij onzen blik op München.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wij herinneren ons dat ORLANDUS LASSUS, die den langsten tijd van zijn leven te München werkte, composities op elk gebied geschreven heeft, met uitzondering van dat der Opera. 't Is aardig te weten dat in zijn tijd te München één muzikaal-dramatisch werk is opgevoerd, waarin

hij zelf is opgetreden. De aanvang van het stuk vormde een vijfstemmig madrigaal van 's meesters hand, en in de tweede scène kwam hij zelf ten tooneele, volgens één onzer zegslieden in „sehr komische(r) Maske" als voornaam Venetianer, volgens een ander „con un liùto alle mani sonande e cantando" (met eene luit in de handen, spelend en zingend).

De kroniek vermeldt ook de opvoering (in 1597) van een, door Jezuïeten vertoond spel, het „Triomf- en Vreugdefeest ter eere van den heiligen Aartsengel Michaël"; de muziek was van den Kapelmeester GEORG VICTORIN; de vertooning had plaats bij gelegenheid van de inwijding der kerk van den H. Michaël.

In dat werk — met veel pracht en praal opgevoerd — zien wij den voorlooper van het eerste, werkelijke „Dramma per musica" dat München in 1654 te hooren en te zien kreeg. Het droeg den titel „La nimfa ritrosa"; de tekst is bewaard gebleven, de muziek is verdwenen; dichter en componist zijn onbekend.

Het was te München evenals in de andere Duitsche steden waarvan ik U reeds heb gesproken: alles was Italiaansch! Toch vinden wij één uitzondering in den voortreffelijken toonkunstenaar JOHANN KASPAR KERL (1628—1693), den leerling van FRESCOBALDI en CARISSIMI. Hij heette, na Froberger, de beste organist van Duitschland te zijn, en genoot een grooten roem als componist. Men kent van hem Missen en Orgelstukken, en waarschijnlijk heeft hij, voor München, drie Opera's geschreven. Ook van die werken bestaat de muziek niet meer; wel de tekstboeken.

De verdere gang van zaken is te München als

overal elders: men ging mee met den tijd, maar uitsluitend in de Italiaansche richting. In 1753 wordt een prachtig opera-gebouw gesticht (het, den bezoekers van München, welbekende „Residenz-theater") waar belangwekkende opera-voorstellingen gegeven zijn. De „Orfeo" van GLUCK is daar in 1773 gespeeld, maar de conservatieve geest van het personeel was eene groote belemmering voor eene goede opvoering. Drie jaren later bracht de jonge MOZART, op hetzelfde tooneel, zijne „la finta Giardiniera" voor 't voetlicht; het publiek was vol geestdrift, maar de Keurvorst kon in 't werk geen behagen vinden; toen MOZART hem zijne diensten aanbood, in de hoop op eene aanstelling, werd hij vlakweg afgewezen.

Met het overlijden van dezen vorst (MAXIMILIAN III) in 1777, was het ook met de heerschappij der Italianen gedaan. Zijn opvolger gaf te kennen, aan zijn hof „kein ausländischer Spektakel" meer te zullen dulden. Hij koesterde een goed bedoeld plan: het opvoeren van uitsluitend Duitsche zangspelen, waarvan de onderwerpen aan de vaderlandsche geschiedenis moesten zijn ontleend, en stichtte tevens een Duitsch tooneel en eene Duitsche Opera. Tot 1787 mochten de Italianen daarnaast optreden; toen verdwenen zij voor goed van 't tooneel.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Het hof te Berlijn, de stad die tegenwoordig geldt als de meest „Duitsche" in Duitschland, heeft van alle Duitsche hoven het langst aan de Italiaansche opera vastgehouden.

De werkelijk „vaste" Opera dateert van 1695, nadat FREDERIK III als Keurvorst van Brandenburg — later (1701) als Koning van Pruisen —

zijnen vader, den „Grooten Keurvorst", was opgevolgd. FREDERIK had dezelfde eerzucht, die de meeste Duitsche vorsten uit dien tijd koesterden: den „Roi Soleil" (LODEWIJK XIV van Frankrijk) in pracht en glans te evenaren.

Ik noemde reeds het jaar 1695. SOPHIE CHARLOTTE, bijgenaamd de „filosofische" Koningin, liet op den Pinksterdag van dat jaar de eerste Opera opvoeren. Hier weer 't geval, dat naam van den componist noch titel van 't werk bewaard gebleven is. Wel weet men dat verscheidene vorstelijke personen bij de voorstelling meewerkten.

De eerste Opera te Berlijn opgevoerd, waarvan de naam bewaard gebleven is, werd gecomponeerd door ATTILIO ARIOSTI op eenen tekst van ABBATE MAURO en droeg den titel „Festa del Imeneo". Aan dat werk is de herinnering aan een hof-incident verbonden. De kroonprins zou, met andere familieleden, dansen in het ballet dat tusschen de bedrijven moest worden opgevoerd; hij toonde een sterken tegenzin en gaf ten slotte alleen toe omdat hij den aandrang van zijne moeder niet weerstaan kon of wilde. Het lot bepaalde hoe de rollen zouden worden verdeeld; den kroonprins werd die van een goochelaar toegewezen. Dat was hem te kras! Hij verscheurde zijn kostuum en vluchtte naar Berlijn; de voorstelling moest plaats vinden zonder hem.

In de laatste jaren der regeering van FREDERIK I, werden steeds meer dramatische werken opgevoerd; daaronder waren wel enkele Duitsche zangspelen, maar het grootste aantal van de spelers bestond uit Franschen, terwijl de meeste zangers Italianen waren.

Aan dat alles werd door den zuinigen FRIEDRICH WILHELM I een eind gemaakt; zijne hofhouding werd op burgerlijk-eenvoudigen voet ingericht, en voor zulke „Voluptarien" als eene Opera, verklaarde hij geen geld over te hebben.

FRIEDRICH II (later „de Groote") daarentegen, was reeds als kroonprins er op uit, eene artistieke omgeving te scheppen; hij engageerde verscheidene van de beste leden der hofkapel te Dresden, maar moest ze quasi als „kamerdienaars" aanstellen, wilde hij niet in conflict komen met zijn gierigen vader. Onder die „kamerdienaars" zien wij o.a. JOHANN JOACHIM QUANZ (1697—1773), een fluitist van allereersten rang, maar bovendien componist van talent, theoreticus en contrapuntist van gezag. Door het toepassen van verschillende vernuftige vindingen, bracht hij groote verbeteringen aan in het mechanisme van de fluit. Honderden composities voor het instrument, zijn door hem ten behoeve van den koning, die een goed fluitist was, geschreven. Onder de leerlingen, door QUANZ gevormd, bekleedden later AGRICOLA, FRANZ BENDA en NICHELMANN eveneens betrekkingen aan het pruisische hof.

Met QUANZ deelde CARL HEINRICH GRAUN (1701—1759) 's konings gunst. Hij vervulde de driedubbele taak van zanger, kapelmeester en componist; zijn Oratorium „der Tod Jesu" heeft zich meer dan honderd jaren na 's componisten dood staande gehouden.

Hij werd naar Italië gezonden, met de koninklijke opdracht daar zangers te engageeren voor de Opera te Berlijn, en kweet zich van die taak zóózeer tot tevredenheid van den koning, dat deze hem tot kapelmeester benoemde. In die hoedanig-

heid leverde hij jaarlijks twee Opera's, behalve de vele Cantates waarvan de koning den tekst in 't Fransch dichtte, en dien daarna in 't Italiaansch liet vertalen.

GRAUN is een pendant van HASSE. Zijn naam is 't eenige wat Duitsch is aan hem; verder was hij geheel en al Italiaan, in levensbeschouwing en kunstopvatting, in stijl en schrijfwijs.

De stijl van GRAUN en van zijne tijdgenooten vertoont eene opmerkelijke eigenaardigheid: hunne kerkmuziek vertoont bijna geen onderscheid met die van hunne opera's. Dat komt aardig uit, in een scherp woord van den koning die, toen over „der Tod Jesu" gesproken werd, opmerkte: „*Ja! das ist seine beste Oper!*"

Naast GRAUN werkten nog: zijn broeder JOHANN GOTTLIEB, FRANZ BENDA een voortreffelijk violist, en KARL PHILIPP EMANUEL BACH, dien ik in mijn vorige voordracht reeds heb genoemd. Hij was aangesteld als accompagnateur van den koning, en schreef veel instrumentale en kerkmuziek maar geene enkele Opera.

De namen van de zangers en zangeressen uit dien tijd — ASTRUA, MOLTENI, PORPORINO, SALIMBENI — wijzen allen in de Italiaansche richting.

In 1742 was het nieuwe „Königliche Opernhaus" voltooid; het werd geopend met de „Cleopatra" van GRAUN. De koning, steeds vol belangstelling, had zijne plaats in het parterre, vlak achter den dirigent, zoodat hij in de partituur kon meelezen. Hij verstond die kunst, want hij had bij GRAUN gestudeerd („musikalische Schularbeit" gemaakt, zooals hij 't zelf noemde), wist ook den weg in de regelen van 't Generale-Bas-

spel en begeleidde steeds de proefzingende zangers en zangeressen. Met QUANZ, GRAUN en NICHELMANN heeft hij eene zoogenaamde „Serenata" gecomponeerd. Van 's konings hand zijn de Ouverture en verschillende Aria's.

Zijn fluitspel, dat door velen, naar vleienden hovelingen aard, hoogelijk geroemd werd, vertoonde volgens andere, zeker niet minder betrouwbare beoordeelaars, willekeurige en dilettantische eigenschappen.

In 1756 — men had juist besloten naast de *Opera seria* ook de *Opera buffa* eene vaste plaats in het repertoire te geven — brak de oorlog uit. Spaarzaamheid was, meer dan ooit, geboden. Toen de vrede gesloten was, toonde de koning veel minder belangstelling, de zangers en zangeressen, zooveel jaren ouder geworden, stonden niet meer op de hoogte van voorheen, en zoo rees bij den vorst het plan den koninklijken schouwburg te verpachten. Een koen en mannelijk woord van QUANZ heeft dit verhoed! Hij zei: Uwe Majesteit is Heer en Meester; maar 't zou goed zijn dan het opschrift van den gevel weg te nemen. Dat opschrift luidde: *Fridericus Rex Apollini et Musis.*

Voor de muziek van GLUCK schijnt FREDERIK gevoel noch begrip te hebben gehad; maar een omkeer in zijn smaak en opvatting schijnt toch te zijn geschied, want toen hij zijn laatsten kapelmeester, J. F. REICHARD, aanstelde, vroeg hij: „Ist er in Italien gewesen? ... Nein? ... Das ist „sein Glück! Hüt' er sich für die neueren Italie„ner; so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau".

Daaruit zien wij dat de — toen! — nieuwe Italiaansche muziek geen genade vond bij den koning.

Dat verwondert ons niet, wanneer wij ons herinneren hoe hij BACH en zijne kunst vereerde en hoogschatte. Maar al gevoelde hij voor *die* Duitsche kunst, ten opzichte van één punt was zijn afkeer onoverwinbaar: de Duitsche zangkunst!

Met het klimmen der jaren werden 's konings bezoeken aan de Opera steeds zeldzamer; ook het publiek bleef weg, en zoodoende kwam de eens zoo beroemde instelling tot diep verval.

Laat mij evenwel de beschrijving van het toenmalige muziekleven te Berlijn besluiten met de vermelding van een verblijdend feit: de stichting van de beroemde, nog steeds bestaande en bloeiende Sing-Akademie door CARL FRIEDRICH CHRISTIAN FASCH.

Tot nu toe heb ik steeds moeten spreken van de Italiaansche Opera op Duitschen bodem; ik heb U, met voorbeelden, aangetoond dat wel bestond eene „Opera in Duitschland" maar geene „Duitsche Opera". Toch, ook hier, eene uitzondering! In ééne stad, in Hamburg, heeft eene Duitsche Opera bestaan en gebloeid.

Wij herinneren ons, dat uit de samenwerking van OPITZ en SCHÜTZ het muziekdrama „Dafne" is voortgekomen. In diezelfde richting arbeidde de „Keizerlijk gekroonde poëet" en concertmeester CONSTANTIN CHRISTIAN DEDEKIND, die in 1697 overleed. Hij „vervaardigde" verschillende Operateksten, die hij waarschijnlijk zelf getoonzet heeft. De muziek is verloren gegaan, de tekstboeken zijn bewaard gebleven, maar kunnen alleen dienen om aan te toonen dat de dichter een jammerlijk onbeholpen, gezwollen stijl schreef.

Het oudste echt-Duitsche „Singspiel", met den

titel „Seelewig" is geschreven door den Neurenberger dichter HARSDÖRFFER, de muziek is van den componist SIEGMUND GOTTLIEB STADEN. Het stelt voor hoe de duivel de „eeuwige" — d.i. onsterfelijke — ziel (Seelewig) beloert en belaagt, maar hoe „Gods Woord" haar behoud en redding is.

Hier weer de moraliseerende strekking die aan de Middeleeuwsche Mysteriën herinnert.

De muziek van dit drama is tamelijk ongenietbaar; de aria's zijn dor, droog, onbeholpen en vervelend; de koren beter, evenals de behandeling van 't orkest, die aan MONTEVERDI herinnert. De hoogst eigenaardige bezetting van 't orkest was als volgt: één theorbe, drie violen, drie fluiten, drie schalmeien, benevens een instrument, dat wordt aangeduid als „grobes Horn"; bovendien zijn in de „Symphonia" waarmede het derde bedrijf wordt ingeleid, drie „Pomparten" (Fagotten in haar primitieven vorm) voorgeschreven.

De oorlogsellende, waarvan het arme Nürnberg zoo ruimschoots zijn deel kreeg, was oorzaak dat deze kunst daar niet bloeien kon; toch zou zij zich verder ontwikkelen, maar elders, in het rijke, voorspoedige Hamburg.

Het muziekleven in die groote koopstad was belangrijk. REINKEN en anderen werkten daar samen, en wekten een levendigen en opgewekten kunstzin. Reeds in 1668 richtte WECKMANN een „*Grosses Collegium Musicum*" op.

Het loont de moeite bij die instelling een oogenblik stil te staan, vooral omdat ook ons land eenige van die Collegia telde, en zelfs twee er van nu nog bestaan, zij 't dan ook in sterk gewijzigden vorm: het „Caecilia-Concert" te Arnhem en het

„Stads-Concert" (*Collegium Musicum Ultrajectinum*) te Utrecht.

Zulk een „Collegium" had aanvankelijk meer het vermaak der leden, dan de muziekbeoefening ten doel. Wel moest ieder die als lid wenschte te worden aangenomen, eene partij kunnen vervullen, maar de uitvoerige bepalingen omtrent de maaltijden, die in de reglementen eene ruime plaats innemen, toonen duidelijk aan dat het tafelgenot geen geringe factor in het vereenigingsleven was.

Gaandeweg werd evenwel de muziekbeoefening tot hoofdzaak verheven, en de verdiensten der Collegia voor de ontwikkeling der toonkunst behoeven niet gering te worden aangeslagen.

Wij weten trouwens — ik vertelde 't U in de zesde voordracht — dat ook BACH een dergelijk Collegium leidde.

Tien jaren vóór de oprichting van dat muziekgezelschap, deed de Opera hare intrede in Hamburg. Aanvankelijk waren de daar opgevoerde werken dezelfde als, of trouwe nabootsingen van wat aan de Duitsche hoftheaters gespeeld werd. Maar de smaak van de republikeinsche bevolking der oude Hanse-stad, was geheel verschillend van dien der kleine residenties, waar eene aristocratische hofkliek den toon aangaf, en dus daarmee moest worden rekening gehouden.

De eischen aan een operatekst gesteld, waren veel lager dan bij het gesproken drama; dichters die daaraan konden voldoen waren, bij de vleet, aanwezig; ook aan componisten ontbrak het niet, en zoo was alles bereid, alle materiaal voor eene Duitsche Opera voorhanden.

Men stuitte aanvankelijk op tegenstand bij de

geestelijkheid, die aanstoot vreesde omdat ook bijbelsche onderwerpen zouden worden ten tooneele gebracht, maar de verzekering dat niets zou gespeeld worden dat streed met de „Christliche Honestät", en de bereidverklaring, de op te voeren stukken aan de censuur der predikanten te onderwerpen, waren voldoende om dien tegenstand te overwinnen. Bovendien, men zou niet spelen op Zon- en feestdagen, en een gedeelte der ontvangsten bestemmen voor liefdadige doeleinden.

Zoo waren alle voorbereidingen getroffen, en werd het plan tot werkelijkheid. Een comité van welgestelde burgers — met aan 't hoofd o.a. den (later Senator geworden) GERHARD SCHOTT, den „Licentiat" LÜTGENS en den organist REINKEN — ondernam den bouw van een Operatheater aan de Ganzenmarkt; het werd geopend op den tweeden Januari 1678 met „Adam en Eva, of de geschapen, gevallen en weder opgerichte mensch". Hier weer de oude geschiedenis! De muziek is verdwenen, de tekst bleef bewaard. Deze laatste was nuchter, niet van trivialiteit vrij te pleiten, maar — uitzondering in dien tijd! — vrij van dubbelzinnigheden. In de volgende Opera's werd meer en meer toegegeven aan den slechten smaak der burgerij, en — om haar bezoek niet te verliezen — laschte men allerlei koddigheden, grappen en platheden in. Laat mij U een voorbeeld geven: in „die Maccabäische Mutter und ihre sieben Söhne" (zeker niet een „grappig" onderwerp) komt als „lustige Person" een afvallige jood voor, die — tot schrik van zijne geloofsgenooten — zwelgt in 't genot van gestolen hammen en worsten. Ook anachronismen schuwde

men niet! In „die Geburt Christi" werd, midden in 't stuk, eene zoogen. „Intrigue" vertoond, waarin APOLLO, PYTHIA en andere Grieksche heeien halfgoden optraden.

De Hamburgsche geestelijken lieten aanvankelijk dit alles rustig aan zich voorbijgaan; één hunner, HEINRICH ELMENHORST, was zelf tekstdichter. Maar, toen in 1684 LUCAS VON BOSTEL in zijn „Kara Mustapha" het zóó bont maakte, dat het niet meer door den beugel kon, ontbrandde een felle strijd. De bevolking was in twee, elkander heftig bekampende, partijen verdeeld. Het regende vlugschriften vóór en tegen, die in vinnigheid van toon met elkander wedijverden. Maar, de voorstanders, waarbij ook vele geestelijken, behielden de overhand. De Opera was gered!

Men stelle zich nu niet voor, dat de Hamburgsche Opera-voorstellingen in de verste verte eenige overeenkomst hadden, met wat wij tegenwoordig kunnen bijwonen. Zij droegen, vooral wat de zangkrachten betreft, een zeer dilettantisch karakter, en dat is verklaarbaar, want personen met eene goede stem en met talent voor tooneelspeelkunst lagen niet voor 't grijpen.

LANGHANS geeft — in zijn voortreffelijk boek — eene levendige beschrijving van dien toestand. Hij zegt o.a.: „Achter de maskers van Olympische „godheden en heroën, verscholen zich schoen-„lappers, kleermakers, verloopen studenten en „vagebonden die wat stem hadden (en soms ook „niet!)."

CHRISTIAN RAUCH, de „erster Opern-Narr' (wij zeggen: de eerste komiek) was tevens „Magister

der Philosophie"; hij was een verloopen Jezuïet. De heerscheressen van visch- en groentenmarkt figureerden met lichtekooien als godinnen en koninginnen. Wel stond aan 't hoofd der Opera een voortreffelijk kapelmeester, NICOLAAS ADAM STRUNGK, maar wat kan de beste toonkunstenaar tot stand brengen, wanneer hij met inferieure krachten werken moet?

Met de komst van JOHANN SIGISMUND KUSSER (hij had lang in Parijs gewoond en veel met LULLY omgegaan, daarom schreef hij zijn naam „Cousser") begint het bloeitijdperk van de Opera te Hamburg. KUSSER was componist van beteekenis, was bovendien uitmuntend organisator en onovertroffen waar 't gold het instudeeren van de op te voeren Opera's. Hij liet de medewerkenden bij zich thuis komen om ze afzonderlijk en individueel te laten oefenen, toonde dan een eindeloos geduld, was onvermoeid en altijd vriendelijk, maar toonde zich in de laatste ensemble-repetities en bij de opvoering een onbeperkt en onverbiddelijk heerscher.

Eene nog belangrijker persoonlijkheid, die nog grooter resultaten bereikte, was REINHARD KEISER (1673—1739), de „Mozart der oudere Duitsche Opera". Zijne muziek, waarvan veel is bewaard gebleven, is melodieus, warm gevoeld, goed gedeclameerd; kortom, het werk van een echt kunstenaar. Jammer dat hij lichtzinnig en verkwistend van aard en los van zeden was; een tijdgenoot vertelt dat hij zich op straat nooit anders vertoonde, dan gevolgd door twee lakeien in „aurora livrée". Dat alles had ten gevolge dat KEISER, de Opera-directeur, een jammerlijk bankroet sloeg.

Nog een paar figuren, voor de Opera te Hamburg van beteekenis, zijn te noemen; hunne namen zijn U reeds bekend uit de vorige voordrachten: TELEMANN, HAENDEL en MATTHESON. De laatste was een zeer veelzijdig man: hij beheerschte met gemak verscheidene vreemde talen, schreef verschillende zeer belangrijke boeken over muzikale onderwerpen, leidde als architect den bouw van een eigen huis, en was bovendien ook politicus, want hij werkte een tijd lang als attaché van 't gezantschap. Aan al die hoedanigheden paarde hij een grenzenlooze zelfingenomenheid en eene ondragelijke verwaandheid.

Na het heengaan van KEISER, is de Hamburgsche Opera steeds dieper gezonken; eindelijk werd zij opgeheven.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Maar, al was de Duitsche Opera tijdelijk van de baan, de geest waaruit zij ontstaan was, de behoefte aan een nationaal zangspel als tegenhanger van de Italiaansche Opera, was niet dood, al scheen zijn sluimer zoo diep dat hij op den eeuwigen slaap leek. Zij, die de vreemde taal niet verstonden, bleven de behoefte gevoelen aan voorstellingen in hun eigen taal.

Die eigen taal was het Duitsche volk steeds meer gaan waardeeren; de dichtkunst herleefde: KLOPSTOCK en GELLERT spraken tot het volk; de eerste door zijne vertalingen van MILTON, de andere door zijne fabelen en godsdienstige gedichten. GOTTSCHEDT, fel tegenstander van KLOPSTOCK, liet zijne vrije bewerkingen van de Fransche dichtkunst het licht zien, en terzelfder tijd herleefde ook te Leipzig het Duitsche zangspel.

Wel had men — in 1743 — dus reeds drie jaren na 't verdwijnen van de Hamburgsche Opera — een proef genomen met het zangspel „*der Teufel ist los*" (vertaling van het Engelsche „*The merry cobbler or the devil to pay*") maar zij mislukte ten eenenmale. Beter ging 't in 1752, toen de directeur van het theater te Leipzig, KOCH, denzelfden tekst opnieuw liet componeeren door zijn koor-repetitor STANDFUSS, en daarna een tweede werk van denzelfden componist liet volgen: „der lustige Schuster".

Het bezwaar, dat zich reeds in Hamburg had laten gelden, het laag-bij-den-grondsche, de flauwe grappenmakerij van den tekst, werd hier — te Leipzig — door een publiek dat de taal van KLOPSTOCK had leeren kennen en waardeeren, nog sterker gevoeld.

Maar KOCH gaf het niet op! Hij vroeg den algemeen geachten dichter CHRISTIAN FELIX WEISSE de teksten om te werken en te verbeteren; hij vond JOHANN ADAM HILLER bereid dien omgewerkten tekst te componeeren. Zoo kwam het zangspel ten tooneele in nieuwen vorm, onder den titel „*Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber*"; het vond zulk een bijval dat de toekomst van het Duitsche zangspel verzekerd was.

Laat ons bij dezen HILLER een oogenblik stilstaan! Hij werd in 1728 geboren in een klein plaatsje bij Görlitz en overleed in 1804 te Leipzig. Jong in laatstgenoemde stad gekomen, wijdde hij zich aan de studie van het recht, maar ontwikkelde daarnaast met grooten ijver zijne muzikale talenten. Hij werkte mede in orkest-concerten, componeerde liederen van GELLERT, stichtte in

1759 een muzikaal tijdschrift en richtte eene Concert-vereeniging op, die als de voorgangster van de beroemde „Gewandhaus-Concerten" mag worden beschouwd.

Zijne voornaamste verdienste ligt wel in zijn ijveren voor de ontwikkeling der zangkunst in Duitschland. Als zangleeraar moet hij in zijnen tijd ongeëvenaard zijn geweest; uit zijne zangschool (waar het onderwijs gratis werd gegeven!) zijn tal van beroemde zangeressen voortgekomen, o.a. GERTRUD SCHMÄLING en CORONA SCHRÖDER, de laatste bekend door hare verbintenis aan de opera te Weimar, in den tijd dat GOETHE daar de leiding had.

HILLER's begaafdheid was niet tot de toonkunst beperkt; hij was ook een literator van beteekenis. Zijne Zangmethode, zijne „Periodieke critieken", zijne biografieën van beroemde toonkunstenaars bewijzen dat hij de pen met tact, slagvaardigheid en talent wist te voeren.

Over de muziek van zijne zangspelen valt dit te zeggen: wel onderscheidt hij zich door eene lichte bevattelijke schrijfwijs, maar deze geeft nimmer den indruk van trivialiteit. Den smaak van de menigte heeft zij nooit bedorven, maar steeds een streven geopenbaard dien te veredelen.

HILLER is, trots de bescheiden plaats die hij en zijne muziek innemen, eene voorname figuur in de geschiedenis der toonkunst.

In 1766 liet hij zijn tweede zangspel „*Lisouart en Dariolette*" opvoeren, en van toen af leverde hij ieder jaar, gesteund door zijn onafscheidelijken medewerker WEISSE, een nieuw zangspel. Twee daarvan „*der Dorfbarbier*" en „*die Jagd*"

hebben zich nog lange jaren na zijn dood op 't repertoire gehandhaafd.

Op Leipzig volgde Weenen. HAYDN schreef „*der krumme Teufel*", een weinig belangrijk werk, dat bovendien, omdat het — naar men zegt — als vinnige satire op een bekend theater-directeur was bedoeld, slechts een paar opvoeringen beleefde; MOZART nam — op 13 jarigen leeftijd — deel aan de beweging, met zijn „*Bastien und Bastienne*", eene bewerking van den „*Devin du Village*" van ROUSSEAU.

Op MOZART en zijne waarde voor de dramatische kunst zullen wij nog terugkomen; HAYDN is voor die kunst niet van beteekenis geweest. Dat mag niet worden beweerd van CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739—1799), den componist-houtvester! Diens strijkkwartetten zijn nu nog speel- en genietbaar; zijne Symphonieën naar de Metamorphosen van OVIDIUS, werden in zijn tijd hoog geschat, en nog meer gewaardeerd waren zijne komische opera's: „*Doctor und Apotheker*" (1786), „*Hieronymus Knicker*" en „*Rothkäppchen*".

Ik gebruik hier voor 't eerst het woord „komische opera" na steeds te hebben gesproken van „zangspel"; het onderscheid is niet gemakkelijk aan te geven, de lijn die hen scheidt is moeielijk te trekken. Misschien is deze definitie nog de meest eenvoudige en dus de beste: het zangspel is in zijn wezen, een tooneelstuk waarin aan de muziek een belangrijke, schoon niet overwegende rol is toegewezen; in de opera is de muziek van meer beteekenis, ja eigenlijk de hoofdzaak.

Van het zangspel zou ook nog te zeggen zijn,

dat het zich meestal kenmerkte door een onderwerp uit het dagelijksche, burgerleven; dat ernstige zielsproblemen en schokkende voorvallen met opzet werden vermeden. Het had iets kleinburgerlijks, maar viel juist daardoor in den smaak der menigte.

Na de opvoering van „Roodkapje" te Weimar zei GOETHE: „De manier van zich op eenvoudige „wijs te vermaken, werd door DITTERSDORF be„vorderd. Het ten tooneele brengen van personen „uit het dagelijksch leven, levendige intrige, „algemeen begrijpelijke zangnummers, deden „zijne opera's — die voor een privé-theater ge„schreven waren — algemeene bekendheid" (en laat ons er bijvoegen, grooten bijval) „verwer„ven".

Andere componisten te Weenen, die zich in dezelfde richting bewogen, waren: WENZEL MÜLLER (1767—1835) wiens „*Zauberzither*" door GOETHE te Weimar werd opgevoerd, evenals „*das Donauweibchen* van FERDINAND KAUER (1751—1831); het laatste werk was langen tijd een repertoire-stuk van alle Duitsche theaters.

Dat was ook 't geval met „*der Dorfbarbier*" van JOHANN SCHENK (1755—1836) die als componist in aard en karakter het meest met DITTERSDORF te vergelijken is. De beste van allen echter was JOSEPH WEIGL, wiens „*Schweizerfamilie*" onder de Weener zangspelen het langste leven is beschoren geweest.

Hiermede is ons onderwerp uitgeput. Ik herhaal: tot nu toe was steeds sprake van „de Opera in Duitschland", maar van nu af zullen wij de geschiedenis der Duitsche Opera kunnen volgen. Eerst echter dient te worden onderzocht hoe de

klassieke instrumentaal-muziek zich heeft ontwikkeld.

Literatuur:

WILH. LANGHANS: Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts — Leipzig: F. E. C. Leuckart.
H. M. SCHLETTERER: Das Deutsche Singspiel — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

ACHTSTE VOORDRACHT

DE ONTWIKKELING DER INSTRUMENTAAL-MUZIEK — SUITE — SONATE SYMPHONIE — OUVERTURE — DE „MANNHEIMER SCHOOL" — HAYDN.

G. T.

Twee pijlers zijn het, waarop het ruime, rijkversierde gebouw van de klassieke instrumentaalmuziek rust: de *Suite* en de *Sonate*.

Mogen zij voor het oog van den onervarene al veel met elkander gemeen hebben, de punten waarin zij zich onderscheiden zijn talrijk en springen, bij nadere beschouwing, al spoedig in het oog.

Zien wij eerst hoe de Suite ontstaan is!

Toen ik U sprak van de zwervende muzikanten (de „fahrende Leute") heb ik U er op gewezen dat een deel van hun repertoire bestond uit korte instrumentale dansnummers. Waar verlangd werd dat de muzikale voordracht een zekeren tijd zou duren, bleken die stukken alras te kort, en deed men wat voor de hand lag: uit verschillende van die kleine stukken één grooter geheel samenstellen. Het eerste „cyclische" muziekstuk was geboren.

Die stukken werden in regelmatige opvolging gespeeld, 'tgeen door den naam „Suite" duidelijk wordt uitgedrukt. Het woord schijnt het eerst in Engeland te zijn aangewend; men vindt in de oude literatuur somtijds de uitdrukking „*Suittes of lessons*".

De eenvoudigste, de meest primitieve Suite was, de samenstelling van twee dansen (vóór- en nadans) b.v. *Pavane* en *Gaillarde*. Reeds in de eerste helft van de 16e eeuw vinden wij bij de Italiaansche meesters samenvoegingen van twee zulke dans-paren (dus Suites van vier nummers) met veelvuldig wisselende maatsoorten.

Eene vierdeelige Suite van PEURL, in 1611 geschreven, bestaat uit *Paduane*, *Intrada* („inleiding" als tweede gedeelte, contradictio in terminis!), *Dantz* en *Gaillarde*; eene andere van SCHEIN — 1617 — uit *Padouane*, *Gaillarde*, *Courante*, *Allemande tripla*. Al spoedig wordt het aantal deelen tot zes uitgebreid: in 1649 ziet eene Suite van JOH. NEUBAUR het licht met de reeks: *Pavane*, *Gaillarde*, *Ballett*, *Courante*, *Allemande*, *Sarabande*.

De zeventiende eeuw toont ook vierdeelige Suites met eene andere volgorde: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* en *Gigue*. Later worden, vóór de *Gigue*, nog ingeschoven zoogenaamde „Intermezzi", dansen van lichter karakter, zooals *Gavotte*, *Passepied*, *Branle*, *Menuet*, *Bourrée*, of *Rigaudon*. Als slotnummer volgt dan vaak eene *Passacaglia* of eene *Ciacconna*, opvolgingen van variaties op een „*Basso ostinato*" d.w.z. eene basfiguur van acht maten, die altijd weer herhaald wordt.

Eindelijk wordt als inleiding (ouverture) eene „*Sonate*" toegevoegd.

Hier is nu het punt waar de verwarring ontstaat, en voor velen de mogelijkheid de beide soorten van elkander te onderscheiden, ophoudt. Daarom dient te worden onthouden, dat de „Suite" steeds bestond uit dansen, waarschijn-

lijk — ik duidde het hiervoor reeds aan — bekende en gaarne gehoorde dansen uit het repertoire van de stadsmuzikanten, en dat (KRETSCHMAR wijst er op in zijn „Führer durch den Concertsaal") de eerste Suites gezet waren voor blaasinstrumenten omdat zij gewoonlijk in de openlucht werden uitgevoerd. De heerschappij van het strijkinstrument, in 't bizonder van de viool, kwam eerst later op.

De Sonate is, evenals de Suite, van den beginne af een instrumentaal stuk geweest, maar had niet het „cyclisch" karakter van de laatste; was bovendien niet zoo gebonden aan een bepaalden vorm.

De naam „Sonate" werd aanvankelijk gebezigd als tegenhanger van „Cantate". Daar „klankstuk", hier „zangstuk". *Sonar e cantar:* spelen en zingen, was de uitdrukking voor de twee manieren waarop musiceeren mogelijk was.

Wie dus, wanneer gesproken wordt van de Sonate in haar oude, zestiend'eeuwsche beteekenis, denkt aan een „cyclisch" werk in drie of vier gedeelten, maakt zich eene verkeerde voorstelling.

Geheel onbegrijpelijk is dat niet! De muziekleer toch, maakt zelf onderscheid tusschen de Sonate (het vier- of driedeelige stuk) en den Sonate- (of Hoofd-) vorm (den vorm waarin het eerste gedeelte der Sonate „gemodelleerd" is).

De Sonate, zooals zij in Italië ontstond, is een zelfstandig, ééndeelig stuk.

DOMINICO SCARLATTI, de zoon van ALESSANDRO, den opera-componist der Napolitaansche school, de grondlegger van het moderne klavierspel en componist van een groot aantal Sonates, heeft zijne stukken geschreven in een vorm, waarin de

kiem van wat later er uit groeien zou reeds aan te wijzen is. Bij hem de scheiding in twee helften, die herhaald moeten worden, en waarvan de ééne naar de dominant-toonsoort moduleert, de andere grootendeels denzelfden inhoud bevat, maar terug moduleert naar de hoofdtoonsoort.

In aesthetisch opzicht was door deze „kristalliseering" reeds veel bereikt, maar toch ontbrak nog één element — het levenwekkend beginsel van alle kunst — de tegenstelling. Deze — de zoogen. contrast-werking — werd eerst met het zoogenaamde tweede thema (men spreekt in de vormleer gaarne van het „zang-thema" en duidt daarmee het onderscheid in karakter van de beide thema's aan) in de Sonate aangebracht.

Toen 't eenmaal zóóver was, stond niets de verdere ontwikkeling meer in den weg: Sonate en Symphonie beheerschten de gansche muziekbeoefening.

Nu 't woord Symphonie is genoemd dient ook dat historisch en etymologisch te worden verklaard. Dat het van Griekschen oorsprong is ligt voor de hand; de verwantschap met de ons zoo vaak op de tong liggende woorden *symmetrie* (evenmaat) en *sympathie* (medegevoel) is eveneens duidelijk; *symphonie* beteekent niets anders dan „welluidende samenklank"; de naam werd dan ook steeds gegeven aan alle muziek die door een ensemble van verschillende instrumenten werd uitgevoerd.

Toen het gewoonte werd de dramatisch-muzikale voorstellingen met een voorspel in te leiden, kreeg dit de naam *Sinfonia* (in Italië heet het nog zoo, wij zeggen tegenwoordig *Ouverture*).

Die inleiding kreeg langzamerhand een ge-

ijkten vorm: de Italiaansche ouverture bestond uit drie gedeelten, één langzaam tusschen twee snellere; de Fransche, juist omgekeerd, had twee langzame gedeelten waartusschen een in sneller tempo stond. Die drie deelen gingen zonder ophouden in elkander over. Later, toen de vorm meer uitgebreid werd, scheidde men de deelen door eene kleine tusschenpoos van elkander af. De driedeelige Symphonie was geboren! Een stap verder: de inlassching van de *Menuet* (ons reeds uit de Suite bekend) tusschen de laatste twee gedeelten, bracht ons de Symphonie in haren definitieven vorm.

De man die in Duitschland voortzette, wat DOMENICO SCARLATTI in Italië begonnen was, CARL PHILIPP EMANUEL BACH, schreef Sonates voor piano die — nu nog genietbaar — veel meer dan enkel historische waarde hebben. HAYDN schatte die werken hoog, en heeft in zijne Sonates en Symphonieën menige karaktertrek en eigenschap daarvan overgenomen. Dat is oorzaak geweest, dat langen tijd de leer verkondigd werd dat HAYDN en MOZART de directe navolgers van PHILIPP EMANUEL BACH waren. Zij die dit beweerden hebben niet geweten dat zij eene zeer belangrijke periode in de muziekgeschiedenis eenvoudig uitschakelden, en daardoor den regelmatigen gang der historie geweld aandeden.

Aan HUGO RIEMANN komt de verdienste toe die dwaling te hebben doen ophouden; door zijne nasporingen is het volle licht gaan schijnen op het gewichtige tijdperk in de geschiedenis der toonkunst, dat gewoonlijk wordt aangeduid als de „Mannheimer Periode".

Het midden van de achttiende eeuw zag te Mannheim een aantal Boheemsche toonkunstenaars van eersten rang bijeen; hun geestelijk opperhoofd was JOHANN STAMITZ, de hervormer van den symphonischen stijl. PROCHÀSZKA noemt hem „eene individualiteit zonder weerga, vol „elementaire bewegelijkheid, diepte van gedach„ten en oorspronkelijkheid", en BURNEY zegt van hem — in het dagboek van zijne muzikale reizen — dat hij is „de meester wiens vuur en genie „den tegenwoordigen symphonischen stijl deden „geboren worden; dien stijl, zoo vol licht en scha„duw. STAMITZ overschreed het eerst de grenzen „van de gewone Opera-Ouverture"... „hier (te „Mannheim) werden *crescendo* en *diminuendo* „voor 't eerst toegepast; hier leerde men inzien „dat het *piano* (vroeger in hoofdzaak alleen als „*echo* aangewend en als zoodanig beschouwd) „evenals het *forte* behoort tot de muzikale kleu„ren, die evengoed hunne schakeeringen heb„ben als rood en blauw in de schilderkunst".

In 't voorbijgaan zij hier opgemerkt dat, na BURNEY, door andere muziekgeleerden is aangetoond, dat het *crescendo* zoowel als het *diminuendo* reeds lang vóór STAMITZ in Italië werd aangewend; dat vermindert natuurlijk 's mans groote verdiensten in geen enkel opzicht. Geboren in 1717 in Deutschbrod in Bohemen, als zoon van den Cantor aan de stadskerk aldaar, ontwikkelde hij zich al spoedig tot den kunstenaar wiens roem als violist geëvenaard werd door dien als componist. Zijne voornaamste werkzaamheid was die in de betrekking van concertmeester en directeur der kamermuziek, aan het hof van KARL THEODOR, Keurvorst van de Palts te Mannheim. Hij over-

leed reeds in 1757, dus slechts veertig jaren oud.

De stelling die ik reeds meermalen heb uitgesproken: „Het wezen van het aesthetisch effect „is de tegenstelling" zien wij hier wederom bewaarheid. Juist het aesthetisch contrast dat STAMITZ zoo zelfbewust, zoo consequent en met zooveel smaak aanwendde, gaf het aantrekkelijke aan den nieuwen stijl, die sensatie wekte, heftig bestreden werd, maar toch overal ingang vond en tot navolging prikkelde.

Nieuw was ook de instrumentatie: STAMITZ nam naast de hoorns, ook de clarinet onder de blaasinstrumenten van het orkest op. De clarinet was — in 1700 — door CHRISTIAN DENNER te Nürnberg uitgevonden. Uit den naam zouden wij moeten afleiden dat de uitvinder meende een instrument met trompet-karakter te hebben vervaardigd, want *Clarinet* beteekent: kleine *Clarino*, en Clarino was de naam die toen algemeen aan de trompet gegeven werd.

Die verwachting kwam niet uit! Het klankkarakter was geheel verschillend van dat van de trompet, maar niettemin beteekende het nieuwe instrument eene aanwinst; het was eene verrijking van het orkestrale kleuren-palet. MOZART — men kan het lezen in zijne brieven aan zijnen vader — was er verrukt over. BEETHOVEN, BRAHMS en vele andere componisten hebben de clarinet op hare juiste waarde geschat en ze op onvergelijkelijk schoone wijs aangewend.

Keeren wij na deze afwijking tot STAMITZ terug! Hij was 't die den vorm der Symphonie verruimde en vergrootte, door — als vierde gedeelte — de Menuet er in op te nemen. Daarin is HAYDN hem nagevolgd, maar deze heeft het

tempo ietwat versneld en den vorm nog meer uitgebreid door er eene — zij 't ook vrij beknopte — „doorwerking" in aan te brengen; ook is bij hem het contrast, tusschen Hoofdsatz en *Trio*, principieele voorwaarde.

Deze vierdeelige vorm, de vinding van STAMITZ, is de geijkte gebleven voor de klassieke Symphonie en het klassieke Strijkkwartet.

PROCHÀSZKA, dien ik nog eens wil aanhalen, zegt van STAMITZ dat hij had het „echte Boheem-„sche muzikantenbloed", dat zijne Symphonieën zijn „de brug tusschen den strengen BACH en de „vrije Weener classici".

Voor wij nu gaan zien, wat de eerste van die Weener meesters: JOSEPH HAYDN, tot de ontwikkeling van de Symphonie heeft bijgedragen, moet nog een enkel woord worden gewijd aan de tijdgenooten en de navolgers van STAMITZ. Dan zij 't eerst genoemd FRANZ XAVER RICHTER (1709—1789), de man die in zijn tijd beroemd was om zijn „zingend Allegro" (aardige uitdrukking die zoo duidelijk weergeeft wat het nieuwe was aan de symphonische muziek van de Mannheimers); verder ANTON FILTZ (1730 of '31—1760) en de kapelmeester CANNABICH, schrijver van Symphonieën en zoogen. Orkest-Trio's, en ten slotte KARL STAMITZ, de zoon, die een groot virtuoos op de „viola-d'amore" moet zijn geweest. De Mannheimer school heeft niet alleen op de scheppende toonkunstenaars, maar ook op de vertolkers een grooten invloed uitgeoefend. De orkestvoordrachten onder STAMITZ en CANNABICH onderscheidden zich door een bijna volmaakt samenspel, eene tot op 't nauwkeurigst geregelde nuanceering, gelijken streek van de bespelers der strijkinstru-

menten, en uiterst verzorgde klankvoortbrenging.

Zooeven werd het woord „Trio" door mij genoemd; dit is mij eene aanleiding hier eene beknopte verklaring te geven van het aanwenden van dat woord, als naam van het tusschengedeelte van *Menuet* of *Scherzo*. In de oude Suite werden verschillende dansen paarsgewijs opgenomen, o.a. de *Gavotte*, de *Menuet* en de *Bourrée*; zij werden dan met de Romeinsche cijfers I en II aangeduid. De tweede van die dansen werd meestal uitgevoerd door drie solo-instrumenten (gewoonlijk twee hobo's en fagot) waarin wij terugvinden de gewoonte door de Italiaansche meesters in het *Concerto grosso* gevolgd. Drie instrumenten vormen een „trio"; gaandeweg sprak men niet meer van *Menuet* I en II, maar van *Menuet* en *Trio*, en zoo is 't gebleven toen met de gewoonte van 't stuk voor drie soloinstrumenten te schrijven, reeds lang gebroken was.

Als een der kleinere meesters van de Symphonie, noem ik nog CARL DITTERS VON DITTERSDORF, dien gij U herinneren zult van de vorige voordracht, om daarna meer uitvoerig uit te weiden over den eersten der drie groote meesters uit de glansperiode van Weenen.

Ter inleiding haal ik nog eens PROCHÀSZKA aan, die — zeer treffend — zegt: Sonate en Symphonie (vooral de klaviermuziek!) gaan van den „galanten" stijl, dien PH. EM. BACH overnam van de Fransche Clavecin-componisten (COUPERIN e.a.) over den „vrijeren" stijl van CLEMENTI, HAYDN en MOZART (de beide laatste in hun eersten tijd) naar den „schoonen" stijl der klassieke periode, die in Mannheim werd voorbereid en haar hoogte-

punt bereikte te Weenen in de drie groote meesters: HAYDN, MOZART en BEETHOVEN".

— — — — — — — — — — — — — — — —

JOSEPH HAYDN, die 31 Maart 1732 te Rohrau geboren werd, was de zoon van een armen, maar rijk met kinderen gezegenden wagenmaker. Hij toonde zeer jong, groote muzikale talenten, wier eerste ontwikkeling werd toevertrouwd aan FRANKH, den rector van de school te Haimburg. Deze onderwees den knaap in de eerste beginselen van den zang en het bespelen van enkele instrumenten; hoe dat ging kunnen wij afleiden uit de eigen woorden van HAYDN: „Ik dank den man „nog in zijn graf ervoor, dat hij mij zóó tot „arbeiden heeft aangezet, al kreeg ik ook meer „slaag dan eten".

Van 1740 tot 1750 zien wij HAYDN als koorknaap verbonden aan de Stefanus-kerk te Weenen. Toen hij in de jaren der stemwisseling kwam, was hij voor den dienst onbruikbaar en werd ontslagen; hij leerde toen moeielijke tijden kennen, en moest in zijn onderhoud voorzien door mee te werken in orkesten en kerkkoren; ook door 't geven van piano-onderricht. Zijne voornaamste leerjaren bracht hij door bij den beroemden Italiaanschen zangmeester PORPORA. In sommige biografieën vindt men vermeld dat HAYDN bij PORPORA als kamerdienaar was verbonden; het is niet juist! Wij zullen niet mistasten wanneer wij de verhouding tusschen die twee, zóó opvatten: HAYDN nam onderricht bij den Italiaanschen meester en woonde bij hem in, maar had niet de middelen hem dit te vergoeden. Daarom moest hij steeds zijne muzikale diensten ter beschikking stellen (in hoofdzaak wel 't begeleiden bij de zanglessen)

en zal hij allicht de eene of andere huiselijke handreiking hebben verricht. Eene knechtsbetrekking bekleedde hij niet.

Terwijl hij, door het bijwonen van de lessen van PORPORA, eene grondige kennis van de menschelijke stem en hare behandeling verwierf, bestudeerde hij in zijne vrije uren, met ijver, de theoretische werken van FUX, MATTHESON en PH. EM. BACH. Hoe tevreden hij zich gevoelde in die bescheiden levensomstandigheden, blijkt uit zijne verklaring: „Als ik op mijn dakkamertje, „voor mijn door de wormen opgegeten klavier „zat, benijdde ik geen koning om zijn geluk".

Eene benoeming tot leider der muziek bij den graaf MORZIN, verbreedde zijn werkkring en verruimde zijn blik; de eerste strijkkwartetten en de eerste Symphonie dateeren uit dien tijd. In 1761 komt HAYDN in de, veel belangrijker, betrekking van kapelmeester bij den graaf ESTERHAZY, die eene privé-kapel van niet alledaagsche hoedanigheid er op na hield.

Zulke liefhebberijen kwamen meer voor bij den vermogenden Oostenrijkschen adel, en het nut dat deze instellingen voor de kunst hebben afgeworpen, mogen wij gerust hoog aanslaan. Ook de man die aan 't hoofd geroepen werd, kon danig er van profiteeren voor zijne ontwikkeling als kunstenaar in 't algemeen en als musicus in 't bizonder. Hij had immers het voorrecht, dagelijks met zijn orkest te kunnen werken; leerde grondig alle instrumenten in hun karakter en eigenschappen kennen; deed ondervinding op aangaande de mogelijkheid van verschillende instrumentale combinaties; kon zijne composities hooren, dadelijk nadat hij ze op 't papier had

gebracht, en zoodoende de werking van zijne muzikale gedachten aan 't oor toetsen: bewoog zich voortdurend in de praktijk van 't dirigeeren, kreeg daardoor eene zeer groote routine en leerde zijne taak volledig beheerschen.

Maar achter die zoo lichte voorzijde, lag eene donker beschaduwde keerzij! De dienstbetrekking tot zulk een quasi-grootheer was niet altijd aangenaam: meestal moest de kunstenaar naar zijne pijpen dansen, critische opmerkingen aanhooren die niet altijd door den beugel konden: opdrachten vervullen die in strijd waren met zijne opvatting van het kunstenaarschap.

Tot staving van de laatste bewering zal ik U navertellen wat DITTERSDORF (in zijne autobiografie) verhaalt van een muzikaal avondfeest dat zijn „broodheer", de vorst van Hildburghausen op zijn buitenverblijf „Schlosshof" aanrichtte, ter eere van het Oostenrijksche keizerpaar.

Het feest bestond uit een water-caroussel op een vijver, tachtig schreden breed en honderd schreden lang. Halverwege de langszijde waren aan beide oevers galerijen gebouwd waarop orkesten van pauken, trompetten en andere blaasinstrumenten zich afwisselend lieten hooren.

Midden in den vijver waren, op gelijke afstanden, acht vierhoekige voetstukken aangebracht; op elke zijde daarvan bevond zich (als masker) een bronzen karikatuurkop.

Op het eerste paar voetstukken stonden, tegenover elkander, twee levende beren als „Pantalons" verkleed; op het tweede, twee wilde zwijnen in het kostuum van „Colombine"; op het derde, twee groote bokken als harlekijns, en op 't vierde twee buitengewoon groote bulhonden. Beerge-

brom, geitengeblaat, varkensgeknor en hondengehuil vermengden zich met de voortdurend spelende instrumentaal-muziek.

DITTERSDORF bericht dan uitvoerig van een watertournooi van ridders in Venetiaansche gondels, waarbij — dit vertelt D. met bizondere genoegdoening! — elke ridder een van de maskers een slag met zijn lans toebracht, waardoor eene veer lossprong, die weer eene valdeur deed openslaan. Daardoor werd een aantal in het voetstuk verborgen eenden, ganzen en een zwaan in vrijheid gesteld. Ik haal nu zijne eigen woorden aan: „Men kan zich voorstellen met welk een haast „die gevederde waterbewoners naar hun element „snelden. Iedere vogel had eene marionet als „ruiter op zich vastgehecht, en elke marionet „stelde eene karnevalsfiguur voor".

Hij vertelt hoe de strijders, nadat alle lansen gebroken waren, den strijd met knodsen voortzetten; knodsen die vermomde handspuiten waren, waarmee zij elkander en de genoemde dieren natspoten, en vervolgt dan: „Daar schetterde de „ééne trompetter in D, de andere in C, terwijl „de derde in E blies. De paukenisten hadden „hunne instrumenten deels losgeschroefd, deels „sterk gespannen. Hoboïsten, clarinettisten en „fagottisten deden uit alle macht, en op dezelfde „manier mee. Welk eene helsche harmonie!" Zoo gaat hij nog een tijd voort en besluit dan: „Ik wil den hypochonder zien, die niet schateren „zou bij dit, in zijne soort, eenige spektakel".

Onwaardige en vernederende werkzaamheden, van den aard als DITTERSDORF ze beschrijft, werden HAYDN door zijnen „heer" niet opgelegd. Integendeel, zijn streven de kapel te verbeteren

en haar op steeds hooger peil te brengen, werd door den vorst krachtig gesteund.

Uit de bezetting van de Symphonieën van HAYDN is op te maken hoe de kapel van ESTERHAZY gaandeweg uitgebreid en daardoor van meer beteekenis werd. Ook het werk van HAYDN uit dien tijd kenmerkt zich door eene steeds groeiende belangrijkheid; dit komt voornamelijk uit in zijne Symphonieën en strijkkwartetten.

Omstreeks 1790 werd de kapel van ESTERHAZY ontbonden en HAYDN gepensioneerd. Hij was nu vrij en zijn eigen meester, kon daardoor de aanbiedingen van den violist SALOMON aanvaarden, die hem voorstelde naar Londen te komen, om daar — expresselijk te componeeren — symphonieën te dirigeeren.

Die reis naar Londen is in 't leven van HAYDN eene belangrijke gebeurtenis; op een leeftijd die aan anderen de rust van den ouderdom brengt, werd aan zijne talenten en geestesgaven een prikkel gegeven, die ze tot hernieuwde ontwikkeling bracht. Die „Londensche" symphonieën behooren tot het beste wat HAYDN geschreven heeft. Gedachten, instrumentatie, vorm en inhoud, alles staat — vergeleken met zijne vorige werken — op hoogeren trap.

HAYDN werd te Londen zeer gewaardeerd: hem werd alle mogelijke eer bewezen; hij kwam te gast bij de grooten der wereld en verdiende veel geld; eerst hier ging de eenvoudige man beseffen wat hij waard, hoe groot zijne beteekenis was.

Nog eene tweede maal is HAYDN naar Engeland gereisd; naast vele andere eerbewijzen, werd hem door de universiteit van Oxford het eere-doctoraat verleend.

Teruggekeerd van de tweede Engelsche reis, schreef HAYDN zijn „*Schöpfung*" (die op 29 April 1798 voor 't eerst werd opgevoerd) en daarna nog „*die Jahreszeiten*", welke Weenen op 24 April 1801 leerde kennen. De tekst van 't eerstgenoemde werk is van LINDLEY, de (vrije) vertaling in 't Duitsch, van VAN SWIETEN, een te Weenen wonend medicus van Nederlandsche afkomst. Het succes was enorm — ook geldelijk. Daarom zocht VAN SWIETEN naar een tweeden tekst, dien hij vond in „*the Seasons*" *(die Jahreszeiten) van* THOMSON. Dit laatste werk overtrof de „*Schöpfung*" nog in jeugdige frischheid en kracht van uitdrukking.

Wij staan hier voor een bijna eenig voorbeeld! Een componist, die op hoogen leeftijd een tweetal werken schept, waarmee hij alles wat hij vroeger schreef, overtreft. Bij VERDI zullen wij iets dergelijks zien.

Trouw aan mijne gewoonte, U te laten hooren wat schrijvers van beteekenis gezegd hebben over de onderwerpen die ons bezighouden, laat ik hier volgen wat SPIRO schrijft over HAYDN en zijne Oratoria; hij zegt: „HAYDN's persoonlijkheid „gaf aan deze zoo op elkander gelijkende, en toch „verschillende werken ziel en leven, evenals hij „in den reeds lang verouderden vorm van het „Oratorium nieuw leven goot.

„Schöpfung en Jahreszeiten hebben op zich „zelf nauwelijks meer zin dan 't een of andere „dialogiseerend bijbelsch stuk van HAENDEL; „maar wanneer men zulk een „*Ohrenschmaus*" „geniet, vraagt men naar zin noch beteekenis; „men geniet, en wanneer men al genietend tot „erkentenis komt, dan is 't de erkentenis van het „recht tot genieten. Want in de plaats van de

„Saksische — bijna Angelsaksische — plompheid,
„is de volle Oostenrijksche gratie getreden; in de
„plaats van het massieve, de sierlijkheid; in de
„plaats van het stijve schema, de fijngevoelde
„takt. HAYDN had zich intusschen gevormd aan
„de opera van MOZART. Hij weet immer welken
„toon hij moet aanslaan, hoe hij een climax moet
„voorbereiden, waar hij moet ophouden. En,
„daar zijne melodieën, trots hare onbevangenheid,
„in den loop der tijden niet banaal geworden, en
„evenmin versleten zijn, blijft — met de vor-
„men — de zin van zijne muzikale gedichten
„levend.

„Hij was de dichter van den naïeven humor, van
„den schertsenden eenvoud, van de oppervlak-
„kige — slechts hier en daar, door oogenblikken
„van inkeer in zich zelf onderbroken — vroolijk-
„heid; maar . . . hij was *dichter*!"

In de laatste jaren van zijn leven kwelde HAYDN de zwakte van den ouderdom, maar, zijn oude dag was vrij van zorgen. De reizen naar Engeland hadden hem zooveel opgebracht, dat hij van dat geld, gevoegd bij 't pensioen dat graaf ESTERHAZY hem schonk, in zijn eigen huis een genoegelijken, onbezorgden levensavond kon genieten.

Trouwens, onbezorgdheid, naïef-kinderlijke en onbevangen vroolijkheid waren steeds zijne beste eigenschappen; zelfs de Xantippe die hij ter kwader ure tot zijn echtgenoote gekozen had, was niet in staat zijn goed humeur duurzaam te verstoren. Hij vond daarbij steun in eene kinderlijk-godsdienstige geloovigheid; zelf verklaart hij: „Nooit was ik zoo vroom als toen ik aan mijn „„Schöpfung" werkte; dagelijks viel ik op mijne „knieën en bad God, dat hij mij kracht zou geven,

„het werk gelukkig te voltooien". Dien aard, die soort van vroomheid weerspiegelt ook zijne kerkmuziek. HAYDN heeft veel van dergelijke muziek geschreven, vooral Missen, en menigeen heeft aanstoot genomen aan den luchtigen, misschien zelfs frivolen stijl waarin die werken geschreven zijn.

Dat is, ten deele, onrechtvaardig! Hier zou men misschien het spreekwoord mogen aanhalen dat „elk vogeltje zingt zooals 't gebekt is", maar er is nog iets anders! HAYDN was Zuid-Duitscher, liever nog: Oostenrijker. En nu is 't voldoende bekend, daar te lande — evenals in Italië — is elk kerkelijk feest ook een volksfeest, eene bron van vermaak en vreugd voor de groote menigte.

En volksvreugd is 't die ook uit HAYDN's kerkmuziek ons tegemoet klinkt!

De naïeveteit, het humoristische, het schertsende dat zijne muziek ten deele (niet altijd!) kenmerkt, is oorzaak dat velen in HAYDN zien een goedig oud heertje, dat knusse muziek wist te schrijven; vandaar de fatale bijnaam „Papa HAYDN". Wie hem alleen van dien kant beschouwt, kent hem slecht en waardeert zijne muziek slechts ten halve.

Diepgevoelig, ernstig, smartelijk zelfs kon HAYDN schrijven, zoo goed als de andere groote meesters; dat bewijst menig Adagio uit strijkkwartet of symphonie; en van tijd tot tijd gaat het in de doorwerking van zijne Allegro's — ja zelfs van zijne Menuetten! — zóó toe, dat men eer denkt aan fonkelende oogen onder gefronste wenkbrauwen dan aan blomzoete glimlachjes.

HAYDN is, als componist, buitengemeen vruchtbaar geweest; daarin evenaart hij vele andere

groote meesters (LASSUS, BACH enz.). Veel is bekend; veel ook niet! Wanneer ik zeg dat van zijne 125 Symphonieën, slechts 15 à 20 geregeld worden gespeeld, zal ik niet ver van de waarheid zijn. De overige zijn en blijven onbekend. 't Is waar dat daaronder ook behooren de zoogenaamde „Divertimenti", maar ook daarbij zijn enkele nog zeker het spelen waard. Wij hebben in een concert te Utrecht er een gespeeld, waarin — naast de strijkinstrumenten en twee hoorns, twee Alt-hobo's (Engelsche hoorns) bezet zijn; een aardig, interessant werkje! De 175 stukken voor Bariton (een verouderd, en in onbruik geraakt strijkinstrument van „Gamba"-karakter, het lievelingsspeeltuig van vorst ESTERHAZY) zullen wij wel nooit meer te hooren krijgen; maar 't zou toch heel wel mogelijk zijn dat in de *Divertimenti*, *Cassationen* en *Serenades* muziek te vinden is, die verdient aan de vergetelheid te worden ontrukt.

De drie genoemde namen eischen nadere verklaring! Zij duiden drie, onderling weinig verschillende, kunstvormen aan; cyclische werken van beknopten omvang, voor beperkte bezetting geschreven (vaak voor enkel blaasinstrumenten) en meestal bestemd om in de open lucht te worden uitgevoerd.

De uitvoerige bespreking van HAYDN en zijn werk moge hebben bewezen, dat hij een der werkelijk groote verschijningen in de Muziekgeschiedenis is; dat hij in de historie van de ontwikkeling der instrumentale muziek, eene monumentale figuur mag heeten. Want, is al zijne reputatie van „Vader der instrumentaal-muziek", sedert de weder-ontdekking der Mannheimer meesters,

eenigszins getaand, één roem kan hem nooit worden ontnomen: het strijkkwartet, zooals wij het kennen van de groote meesters, is de schepping van HAYDN. Wat enkele oudere meesters hebben beproefd en voorbereid, heeft zijn genie vorm en gestalte gegeven, en tot volle ontwikkeling gebracht.

Literatuur:

OTTO KLAUWELL: Geschichte der Sonate — Köln: H. von Ende.

BLANCHE SILVA: La Sonate (in zeer verkorten vorm: Quelques mots sur la Sonate) — Paris: Rouart, Lirotte et Cie.

WOUTER HUTSCHENRUYTER: „Hoe moet ik muziek genieten?" — Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope Lectuur".

Biografieën van Jos. HAYDN, door:

C. F. POHL — Leipzig: Breitkopf und Härtel.

H. REIMANN — Berlin: Harmonie.

NEGENDE VOORDRACHT

MOZART — BEETHOVEN — SCHUBERT.

G. T.

Een wonderkind, in den allerbesten zin van het woord, was WOLFGANG AMADEUS MOZART, die op 5 December 1756 geboren werd.

Hij had het voorrecht een buitengewoon verstandigen vader te bezitten; een vader, die met wijsheid de talenten van zijne kinderen leidde.

Van zijne kinderen, want ook zijne dochter MARIANNE (das Nannerl) was, muzikaal en verstandelijk, zeer begaafd.

De kleine MOZART schreef reeds op vijfjarigen leeftijd zijne eerste composities, Menuetten waarin de vormbeheersching de aandacht trekt; ook speelde hij de tweede vioolpartij in een kwartet mee, zonder ooit vioolonderricht te hebben gehad; alleen door nauwkeurig opletten en scherp afzien, had hij zich de beginselen van 't vioolspel eigen gemaakt. Sterker nog! Zes jaar oud schrijft hij een Pianoconcert, en antwoordt toen zij vader hem aantoont dat het van moeielijkheid bijna niet speelbaar is, dat ,,ze 't dan maar ,,moeten studeeren"!

LEOPOLD MOZART — de vader — meende verplicht te zijn de buitengewone gaven van zijne kinderen aan de wereld te toonen, daarom reisde hij met hen naar München en Weenen. In de laatstgenoemde stad werden zij door het keizerpaar, MARIA THERESIA en FERDINAND met hartelijkheid

en onderscheiding ontvangen. De keizerin schonk den kinderen een hofkostuum; zoo werd de dreumes uitgedost in statierok, met degen en staartpruik!

De vader werd evenwel, door zooveel roem en eer, niet verblind. Te Salzburg teruggekeerd, wijdde hij zich weer aan de opleiding van zijne kinderen en zag zijne pogingen bekroond door hunne ongeloofelijke vorderingen. WOLFGANG componeerde in 1768 — dus op 12 jarigen leeftijd — reeds eene opera „*la finta Semplice*", kort daarna het zangspel *Bastien und Bastienne*, en eene *Missa solemnis* die onder zijne leiding werd uitgevoerd.

In die tijden voerde Italië nog de opperheerschappij in het rijk der toonkunst, en geen kunstenaar werd voor vol aangezien wanneer hij niet, ten minste ééne, studiereis naar dat land gemaakt had. Daarom trok ook LEOPOLD MOZART erheen (in 1769) en had de voldoening dat zijn zoon ook daar de grootste bewondering wekte. Men noemde hem een natuurwonder! De Akademie te Bologna, een der meest illustre genootschappen, zeer streng in hare eischen en daardoor samengesteld uit de élite der beste kunstenaars, benoemde MOZART — na een buitengemeen zwaar examen — tot lid, met kwijtschelding van de twee voorafgaande klassen van *Cantor* en *Suonator*. Daardoor was de veertienjarige knaap de „Coacademicus" geworden van PADRE MARTINI, den grootsten muziekgeleerde van zijn tijd.

Nog andere onderscheidingen vielen hem ten deel: de Paus benoemde hem tot ridder van den Gouden Spoor, 'tgeen hem het recht gaf zich „*cavaliere*" te noemen, een recht waarvan hij nooit gebruik maakte. Alleen in brieven aan zijne

zuster noemt hij zich „Ritter VON MOZART", maar alleen om den draak te steken met die waardigheid. Eindelijk, de directie van de Opera te Milaan droeg hem de „*scrittura*" op voor de „*stagione*" van dat jaar. Met eerstgenoemd woord wordt bedoeld de opdracht tot het schrijven van eene opera, het tweede beteekent z.v.a. „operaseizoen". Die eerste groote Opera is „*Mitridate, Re di Ponto*".

Over het geluk dat MOZART en zijnen ouders ten deel viel, lag echter ééne donkere schaduw: de houding, die de bisschop van Salzburg, graaf HIERONYMUS VAN COLLOREDO, tegenover vader en zoon MOZART aannam. Ik meen niet beter te kunnen doen dan hier te laten volgen wat ik in mijne MOZART-biografie daarover geschreven heb: „De aartsbisschop was een alleronaangenaamst „mensch. De verhouding tot zijne onderdanen „was alreê eene scheeve, want hij was tegen „hunnen wensch benoemd.

„Hij gevoelde steeds en overal dat hij niet „bemind was, en deed zijn best te doen uitkomen „dat hij geene enkele poging zou aanwenden om „zich bemind te maken. Wel had hij een scherp „vernuft, en wist met wijs inzicht in de regeering „van het land menige heilzame hervorming tot „stand te brengen, maar tegenover zijne hof-„beambten nam hij eene ondragelijk trotsche „houding en een vernederenden toon aan.

„Voeg daarbij dat de onafhankelijkheid van den „vader (MOZART) die uiterst nauwkeurig zijne „plichten als hofkapelmeester vervulde, maar „overigens vrij man bleef, en de jeugdig-onbe-„vangen uitgelatenheid van den zoon — volgens „hem — ook niet vereenigbaar waren met de

„waardigheid van lid der hofkapel, dan wordt
„het begrijpelijk dat LEOPOLD noch WOLFGANG
„„persona grata" waren. De aartsbisschop ver-
„stoutte zich zelfs tot den laatste te zeggen, dat
„hij niets van zijne kunst verstond; dat zijne
„composities geen duit waard waren, en dat hij
„beter zou doen naar het Conservatorium te
„Napels te gaan, om zich daar te bekwamen".

Onder zulke omstandigheden was elke uitnoodiging om naar eene andere stad te komen en daar een van zijne werken te leiden, voor den jongen kunstenaar eene bevrijding en verademing; zoo o.a. de reis naar München (in 1775) waar zijne opera „*la finta Giardiniera*" met den grootst mogelijken bijval opgevoerd werd. SCHUBART, een der voornaamste kunstcritici van dien tijd, schreef: „Wanneer MOZART niet eene kunst-
„matig opgekweekte kasplant is, dan moet hij een
„der grootste componisten worden die ooit ge-
„leefd hebben".

Wij weten, dat die profetische woorden in elk opzicht bewaarheid zijn.

In September 1777 reist MOZART, in gezelschap van zijne moeder, naar Parijs. Hij neemt zijn weg over Mannheim, hoort daar de beroemde hofkapel, en maakt kennis met de voornaamste toonkunstenaars. De werken uit de Mannheimer school hebben MOZART een tijd lang sterk beinvloed; dat hij met hen kennis maakte, is wel een der meest positieve winsten die zijn verblijf aldaar voor hem afwierp. Dat mag niet gezegd worden van eene andere kennismaking, die met de jonge zangeres ALOYSIA WEBER, op wie de jonkman smoorlijk verliefd raakte, en met wie hij — in dolle overijling — een onberaden huwe-

lijk zou hebben gesloten, wanneer niet zijn vader hem gelast had onmiddellijk naar Parijs verder te reizen. Daar — te Parijs — trof hem het ongeluk zijne moeder te verliezen; hij reisde naar Salzburg terug, schikte zich weer in de regelen van zijne dienstbetrekking, componeerde veel en had het geluk eene opera te schrijven die bij de opvoering (wederom te München) met één slag hem onder de groote meesters rangschikte.

SPIRO, dien ik reeds meermalen mocht aanhalen, schrijft daarover: „In het leven van ieder „kunstenaar komt, hoe geleidelijk ook de over„gangen zijn, eenmaal het onvergelijkelijk scherp „te onderscheiden oogenblik, waarop na drei„gend weerlichten, de donderbui van de groote „daad losbarst; waarop de veelbelovende per„soonlijkheid op eens haren wasdom heeft be„reikt, en optreedt met de volle zekerheid van „de hoogte, waarop zij is geklommen. Dat oogen„blik kwam voor MOZART na tallooze voorberei„dende werkzaamheden op elk gebied van de „kunst, toen hij 25 jaren oud was. Wat voor BACH „de *Koningscantate*, voor SCHUBERT *Gretchen am* „*Spinnrade*, voor WAGNER de *Fliegende Holländer* was, dat is voor MOZART *Idomeneo*, *Re di* „*Creta*, de dertiende van de een en twintig door „hem geschreven Opera's".

De opvoering van *Idomeneo* was voor MOZART in dubbel opzicht belangrijk. Niet alleen — en in de eerste plaats — om de onderscheiding en de aandacht die zoodoende op hem en zijn werk werd gevestigd, maar ook omdat hij wederom een tijd lang aan het knellende dienstverband te Salzburg kon ontkomen. Want zijne betrekking van concertmeester bij den aartsbisschop was

eene bron van veel onaangenaamheid, eene aanleiding tot voortdurende chicanes.

Straks zullen wij zien hoe dat alles tot een onvermijdelijk conflict leidde, maar eerst nog 't een en ander over *Idomeneo*.

Reeds de voorbereidende repetities wekten bij de medewerkenden bewondering, ja verrukking. De keurvorst, nieuwsgierig geworden, wenschte zulk eene repetitie te hooren en woonde ze bij, maar „incognito" in een aangrenzend vertrek. Hij verklaarde „ganz surprenirt" te zijn van de „magnifique musique".

LEOPOLD had zijnen zoon den raad gegeven, niet enkel geleerd te schrijven, maar ook het „populare" niet te vergeten, met het oog op de „lange ooren". MOZART antwoordde: „Ik denk „niet er aan populair te schrijven; mijne opera „zal muziek bevatten voor alle ooren behalve voor „de „lange".

De uitkomst heeft hem gelijk gegeven! *Idomeneo* is een meesterwerk, waarin MOZART voor het eerst zijne algeheele zelfstandigheid toont. Wel wijst de stijl hier en daar nog naar Italië; wel is de invloed van GLUCK aan te wijzen, maar dat alles laat het persoonlijke onaangetast. De koren worden geroemd als buitengewoon; de Balletmuziek bevat nummers van ideale schoonheid.

— — — — — — — — — — — — — — —

Het verlof van zes weken, hem gegund om te München zijne opera in te studeeren, had MOZART met weken, ja maanden! overschreden. Hij hoopte daar eene aanstelling te krijgen, maar werd ook hierin teleurgesteld. Toch keerde hij niet meer naar Salzburg terug.

De aartsbisschop was naar Weenen gereisd,

waar, na den dood van MARIA THERESIA, zijne tegenwoordigheid noodzakelijk was. Hij had zijne hofhouding meegenomen, en wenschte — toen op den rouwtijd, een schitterend seizoen met talrijke concerten, opera's en particuliere feesten volgde — dat MOZART eveneens naar Weenen kwam. Hij begreep dat hij met den concertmeester „die niets van zijne kunst verstond" zou kunnen pronken.

Hoe hem, daar te Weenen, het leven onaangenaam gemaakt werd, hoe ondragelijk de behandeling was, die MOZART van den aartsbisschop en zijne handlangers moest verduren, is in elke biografie te lezen. Hier zij 't genoeg te zeggen dat MOZART zich eindelijk vrij maakte, maar niet dan na nog vele vernederingen te hebben ondergaan. Men onthoude het! Graaf HIERONYMUS VAN COLLEREDO en zijn trawant, graaf ARCO, hebben eene eeuwigdurende smet op hunnen naam geladen, door hunne behandeling van een der grootste genieën die de menschheid ooit heeft voortgebracht.

De kunstenaar was nu vrij; hij bleef te Weenen. Een gelukkig toeval wilde dat juist in dien tijd ook in Weenen de beweging gaande was, om de Italiaansche opera door het Duitsche zangspel te vervangen. De keizer begreep dat hij verplicht was deze beweging te steunen, en droeg daarom MOZART op eene Opera te schrijven met Duitschen tekst. Na lang zoeken, en nadat een aantal tekstboeken gewogen en te licht bevonden waren, koos MOZART *Constanze und Belmonte, oder die Entführung aus dem Serail.* De opvoering, die meer dan acht maanden later plaats vond dan aanvankelijk was vastgesteld, had een weergaloos

succes. Altijd, en altijd weer moesten — bij elke voorstelling — de meeste nummers herhaald worden.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Toen MOZART, na zijn breuk met den aartsbisschop, de hem aangewezen woning moest verlaten, vond hij een onderdak bij de familie WEBER, die hij vroeger te Mannheim had ontmoet. Zijn oude vlam, de nukkige ALOYSIA, was inmiddels gehuwd met den tooneelspeler JOSEPH LANGE, maar MOZART vatte nu eene ernstige genegenheid op voor de jongere zuster CONSTANZE, met wie hij kort daarna in 't huwelijk trad.

Dat huwelijk is niet altijd eene bron van geluk voor de beide echtelieden geweest! Niet dat zij te kort schoten in genegenheid en huwelijkstrouw; maar geldelijke moeielijkheden, ziekte van kinderen, gemis van practisch inzicht en spaarzaamheid, vormden samen de oorzaken van eindelooze zorgen.

In enkele der oudere biografieën wordt MOZART beschuldigd van drankzucht en ontrouw aan zijne echtgenoote. Dat is onredelijk niet alleen, maar (de nauwkeurige nasporingen van JAHN en anderen hebben 't bewezen) volstrekt onwaar.

MOZART had een gezelligen aard, verkeerde gaarne in den vriendenkring, en heeft dan allicht een goed glas niet versmaad. De luchtige toon en de vrije omgangsvormen van zijnen tijd waren oorzaak, dat in den omgang tusschen de beide sexen vrijmoedigheden geduld werden, die wij niet zouden toestaan.

Maar wij mogen zeker, en met het volste recht, verklaren dat MOZART een goed echtgenoot en vader en geen dronkaard is geweest.

Zijn verder leven was een tijd van kommervolle zorgen. Twee lichtstralen vielen in de duisternis: de geestdriftige ontvangst van zijne opera *le Nozze di Figaro* te Weenen, en de opdracht eene opera te schrijven voor Praag. De bijval dien dit werk — *Don Giovanni* — verwierf, overtrof nog dien van *Figaro*. Kort na de voltooiïng van *die Zauberflöte* werd MOZART ziek: zijn toestand werd verergerd door eene bijkomende oorzaak: op 't oogenblik dat hij zich op reis wilde begeven (Praag had wederom eene opera, *la Clemenza di Tito* besteld) stond een sombere, zwart gekleede vreemdeling naast hem: deze droeg hem op een Requiem te schrijven, bepaalde datum van voltooiing en plaats van inlevering en verdween. Dit maakte op den, reeds zieken, MOZART een diepen indruk; de gedachte „ik schrijf dat Requiem voor mijzelf" verliet hem niet. Zijn toestand verergerde zóódanig, dat hij het Requiem niet meer voltooien kon; hij stierf in den nacht van 5 December 1791.

Het lezen van eene levensbeschrijving van MOZART biedt hem die den meester heeft leeren waardeeren en liefhebben, naast veel moois, een gevoel van groote ergernis. Hij verbaast, neen schaamt zich dat een zóó groote geest, een zóó veel omvattend genie, zoo weinig gewaardeerd werd, dat hij moest leven in kommer en zorgen, moest sterven in armoede en ellende.

De eenig-aannemelijke verklaring is dat MOZART te groot, te verheven was om door zijne tijdgenooten te worden begrepen: maar wij, die zijne werken kennen en hoogschatten, en daaraan zijne waarde afmeten, wij gevoelen dat in hem geleefd en gewerkt heeft een der grootste genii

die ooit in menschengedaante op de wereld kwamen. Daar is dan ook geen gebied van de toonkunst waarop MOZART niet een zegenrijken en blijvenden invloed heeft uitgeoefend.

Ik heb getracht dit aan te toonen in de laatste bladzijden van mijne MOZART-biografie, en meen goed te doen die slotregels hier te doen volgen:

„De grenspalen der techniek van de klavier-
„speelkunst werden door MOZART mijlen verzet.
„Wat het kind eischte, n.l. „dat ze maar zoo lang
„moesten studeeren tot ze 't konden spelen", ver-
„langde de man later ook. Wel schijnen MOZART's
„piano-concerten ons, den met de hoogere techniek
„vertrouwden, eenvoudig; maar men vergete niet,
„dat in zijnen tijd de uitspraak luidde: „Zijne
„klavierconcerten zijn prachtige stukken; jammer
„dat hijzelf ze alleen maar kan spelen". Na
„MOZART moest dus elk klavierspeler die niet
„wilde achter blijven, minstens voldoen aan de
„eischen door hem in zijne werken gesteld, en
„het mag als onwrikbaar vaststaand worden aan-
„genomen: op MOZART's klaviertechniek berust
„het gansche moderne pianospel.

„Maar er is meer! Wat beteekent MOZART niet
„voor de ontwikkeling der orkestrale muziek?
„Hoe heeft hij, nu eens HAYDN navolgend, dan
„weer hem ten voorbeeld strekkend, de beteeke-
„nis van vele orkestinstrumenten verhoogd! Het
„individualiseeren der blaasinstrumenten; het
„ontdekken van het aan elk instrument eigen,
„persoonlijk karakter was oorzaak dat instru-
„mentale effecten mogelijk werden, dat wijzen
„van uitdrukking werden gevonden, die eene
„nieuwe wereld openden.

„De altviool, een instrument, in zijn stil-wee-

„moedig toonkarakter van groote bekoorlijkheid,
„werd door MOZART's voorgangers slechts als
„vulsel beschouwd, of ze moest aan den leiband
„van violoncellen en contrabassen meeloopen.
„Ook van dit instrument leerde MOZART den
„waren aard kennen; en hij baande ook hier weer
„een weg, dien de modernen met den besten
„uitslag verder hebben aangelegd.

„Wie MOZART noemt, spreekt van symphonieën
„en strijkkwartetten. Ook hier invloed, min of
„meer hervormend, al naar het tijdstip in
„MOZART's leven waarop ze zijn ontstaan. En,
„mag 't al waar zijn dat MOZART op de directe
„ontwikkeling van den vorm der symphonie niet
„zulk een grooten invloed heeft gehad als zijn
„tijdgenoot JOSEPH HAYDN, hij heeft door — wat
„zijne tijdgenooten noemden — het cantabile-
„element er in te brengen, de symphonie van
„verpoozend tonenspel, verhoogd tot aesthetische
„gemoedsuiting. Hetzelfde geldt van zijne strijk-
„kwartetten, waarin menig fragment van eene
„diepzinnigheid is, die rechtstreeks naar den
„rechtmatigen opvolger, naar BEETHOVEN heen-
„wijst.

„En bij al die hoedanigheden, talrijk en be-
„langrijk genoeg om een componist onsterfelijk
„te maken, bezat MOZART nog zijne geniale gaven
„als dramatisch componist; en daarin was hij
„het grootst!

„Men bedenke hoe diep de opera gezonken
„was; hoe ze geene andere beteekenis meer had
„dan die van oorenstreeling voor eene luie, ont-
„spanning zoekende menigte. Hoe de waarheid
„van uitdrukking werd opgeofferd aan het stre-
„ven zoo effectvol mogelijk voor de zangers te

„schrijven; en bovenal, hoe de laatsten eene
„ondraaglijke dwingelandij over de toondichters
„uitoefenden, en hen dwongen te schrijven wat
„zij wenschten te zingen.

„En nu treedt MOZART naar voren; ook hij schrijft
„melodieus en effectvol — meer dan de mees-
„ten voor hem — maar hij schrijft tevens echt
„en waar. De dramatische uitdrukking, de muzi-
„kale vertolking van het dramatische moment is
„hem hoofdzaak. Daarbij komt dat zijn orkest
„wezenlijk aan dat streven meewerkt en van
„zuiver aanvullende begeleiding, tot aesthetischen
„factor verheven is. Dat — het werd hierboven
„reeds bij 't bespreken van zijne symphonieën
„gezegd — zijne orkestinstrumenten individuen
„zijn geworden, die meewerken om de gewaar-
„wordingen der optredende personen weer te
„geven; de handeling muzikaal te teekenen.

„Ziet men dit alles juist in, dan begrijpt men
„ook de beteekenis van MOZART op muzikaal-
„dramatisch gebied. En al moet nu worden toe-
„gegeven dat in de vele opera's van MOZART
„enkele nummers voorkomen die den invloed van
„hunnen tijd verraden, en waarin de boven-
„genoemde hervormende eigenschappen ontbre-
„ken, ze zijn zeldzaam en tellen niet mee tegen-
„over de vele andere die wel van die hoedanig-
„heden blijk geven.

„Ook zijn er aria's aan te wijzen waarin con-
„cessies gedaan zijn aan de zangeres die gaarne
„hare keelvaardigheid toonen wilde (MOZART zelf
„erkende dat hij eenige stukken geschreven heeft
„voor de „geläufige Gurgel" van zijne schoon
„zuster), andere daarentegen toonen weer een
„prachtig compromis tusschen den zin voor dra-

„matisch juiste karakterteekening aan den eenen,
„en het bereid zijn de coloratuurzangeres gelegen-
„heid tot schitteren te geven aan den anderen
„kant; maar, dit nooit ten koste van het eerste.

„Daarvan zouden de voorbeelden bij tientallen
„aan te voeren zijn; maar, beter dan muziek te
„beschrijven, is haar door eene zoo volmaakt
„mogelijke verklanking tot leven te wekken.
„Daartoe bieden zich tegenwoordig — ook hier
„te lande — de gelegenheden in overvloed. Dat
„dan ook MOZART veel gespeeld worde! Dat allen,
„die behoefte aan schoonheid gevoelen, zijne
„muziek — die pure uiting van echten schoon-
„heidszin — mogen gaan hooren, zoo vaak de
„gelegenheid zich voordoet.

„Met een juist begrip van zijne grootheid zullen
„de waardeering en de liefde voor zijne werken
„steeds toenemen; zij zullen verkwikking schen-
„ken aan vele geslachten, en niet vergaan zoolang
„het begrip van wat schoon en goed is, leven zal."

— — — — — — — — — — — — — — —

Wat de Mannheimer meesters begonnen, wat HAYDN en MOZART verder ontwikkelden en tot reeds groote hoogte brachten, werd door LUDWIG VON BEETHOVEN ten toppunt gevoerd.

Zijne ware grootheid, de beteekenis van zijne werken te beseffen, is alleen mogelijk voor hen, die door diepgaande, onverdroten studie tot de kern van die werken zijn doorgedrongen, die ze geheel in zich opgenomen hebben.

Dezulken zullen 't met mij eens zijn, wanneer ik zeg dat het woord „BEETHOVEN" niet is, een naam zonder meer — zooals zoovele andere — maar een concreet begrip: het begrip van een

volstrekt en nog niet overtroffen hoogtepunt in de geschiedenis der muziek, met name der instrumentale.

Beschouwen wij eerst — in 't kort — zijn levensloop!

De familie stamt uit Antwerpen, was dus van Vlaamschen oorsprong en schreef haar naam onvervalscht Nederlandsch: VAN BEETHOVEN. De onderlinge afgunst der elkander bestrijdende volken heeft tot beschouwingen geleid, die vermakelijk zouden zijn wanneer de aanleiding niet zoo diep-treurig was. De „geallieerden" zeiden: „Van" is Vlaamsch, dus Belgisch, m.a.w. anti-Duitsch; BEETHOVEN kan dus niet als een Duitscher worden aangemerkt, kan evenmin ooit echt-Duitsch gevoeld hebben. De Duitscher zei: „van" is eene verbastering van ons „von"; dat is oergermaansch, ergo BEETHOVEN is een echte Duitscher!

Laat ons hier geene partij kiezen, en alleen — geheel zonder chauvinisme — constateeren, dat BEETHOVEN van Belgischen stam is, en dat zijn naam zuiver Nederlandsch geschreven wordt.

LUDWIG VAN BEETHOVEN is geboren in 1770, waarschijnlijk op 16 December, want de kerkregisters te Bonn, zijne geboorteplaats, wijzen uit dat hij op den 17en gedoopt is. Zijn vader, JOHANN, was tenorzanger in de kapel van den keurvorst; zijn grootvader (die te Antwerpen geboren is) was keurvorstelijk kapelmeester. Groote bizonderheid voor dien tijd: geen van beide schijnt gecomponeerd te hebben.

De jonge LUDWIG had eene droeve jeugd. Zijn vader, volgens sommigen een dronkaard, was geen paedagoog. Ruw van aard, miste hij ten

eenenmale de gave, de talenten van zijn kind te leiden en tot ontwikkeling te brengen. Zijn voornaamste streven schijnt te zijn geweest, het vroegtijdig verkrijgen van eene groote techniek. Het kind moest een wonderkind worden.

Die verwachting werd vervuld! Toen eenmaal andere onderwijzers (VAN DEN EEDEN, PFEIFFER, NEEFE) de studie van den knaap leidden, maakte hij zulke vorderingen, dat hij, eerst twaalf jaren oud, den laatstgenoemde — die hof-organist was — kon vervangen bij den kerkdienst. In 1783 componeert hij drie Sonates voor piano, waarvan de keurvorst de opdracht aanvaardt, en schrijft NEEFE in „Cramers Magazin" — toen een tijdschrift van beteekenis — een artikel waarin hij hem een tweeden MOZART noemt.

Wij mogen dus aannemen dat BEETHOVEN vroeg ontwikkeld was en jong gewaardeerd werd. Reeds op dertienjarigen leeftijd werd hij benoemd tot „accompagnist" in de keurvorstelijke kapel; die betrekking en zijn onderricht geven in voorname gezinnen (VON BREUNING e.a.) stelden hem reeds in staat tot het onderhoud van zijne familie bij te dragen.

Tot 1787 blijft BEETHOVEN te Bonn, dan gaat hij naar Weenen om van 't onderricht van MOZART te profiteeren. Na eenige weken bereikt hem het bericht dat zijne moeder ernstig ziek is, en reist hij onmiddellijk naar Bonn terug. In 1792 gaat hij voor de tweede maal naar Weenen; MOZART was het vorig jaar gestorven, daarom zou hij nu de lessen van HAYDN volgen.

Al spoedig bleek dat, bij de volstrekt verschillende naturen van den ouden meester en van den jongen leerling, van overeenstemming geen

sprake kon zijn. Waarschijnlijk vond HAYDN BEETHOVEN te „revolutionair", terwijl — omgekeerd — de strenge toepassing der regelen, overdreven werd geacht. Toen ten slotte SCHENK, de componist van „der Dorfbarbier", bij het doorbladeren van de studieschriften van BEETHOVEN, in door HAYDN reeds gecorrigeerd werk, nog fouten aanwees, was 't met het vertrouwen gedaan, en gaf BEETHOVEN de lessen op. Later maakte hij nog studiën in 't contrapunt bij ALBRECHTSBERGER en in de dramatische compositie bij SALIERI.

Gaandeweg werd zijn naam bekend, groeide zijne reputatie, en werd hij in de beste kringen van Weenen opgenomen. Vooral de hooge adel onderscheidde hem op buitengewone wijs. Twee jaren lang woonde BEETHOVEN in 't paleis van Prins LICHNOWSKY, ook een tijd lang bij Graaf ERDÖDY. Met Graaf FRANZ VON BRUNSWICK sloot hij een innige vriendschap en wij mogen aannemen dat diens zuster THERESE zeker BEETHOVEN's vrouw zou zijn geworden, wanneer niet het stand-verschil een onoverkomelijk beletsel ware geweest.

Met dien naam heb ik eene kwestie aangeroerd, die de BEETHOVEN-biografen voortdurend heeft bezig gehouden, die nog niet is opgelost en wel nooit zal worden uitgemaakt. Is de brief „an die unsterbliche Geliebte", gericht aan THERESE VON BRUNSWICK, TERESE MALFATTI of aan GUILLIETTA GUICCIARDI?

Ik antwoord met de wedervraag: wat doet het er toe?

De hoofdzaak is, dat de liefde voor eene hoogstaande vrouw het bestaan van den kunstenaar

verrijkt, zijn gemoedsleven omhooggevoerd, zijne kunst bezield heeft!

De adellijke vrienden lieten het niet bij woorden. Toen JÉROME NAPOLÉON, de koning van Westfalen, BEETHOVEN als hofkapelmeester naar Cassel beriep, verzekerden Aartshertog RUDOLF, Prins LICHNOWSKY en Prins KINSKY, begrijpend dat zijn heengaan een groot verlies voor Weenen zou zijn, hem een jaarlijksch inkomen van vier duizend florijnen; de eenige voorwaarde die zij eraan verbonden was, dat BEETHOVEN liefst te Weenen, maar in elk geval in Oostenrijk zou verblijf houden.

Uit zijn groeienden roem, die natuurlijk ook het getal vijanden deed toenemen, bevestigde zich meer en meer zijne onbetwiste autoriteit als pianist en componist. Zijne concerten (ze heetten toen „Akademiën") waren steeds goed bezocht; de uitgevers streden om het bezit van zijne composities.

Toen kwam de groote ramp van zijn leven! Een gehoorlijden, waarvan de eerste symptomen zich reeds in 1800 openbaarden, verergerde tot volslagen doofheid. Bij muziekhooren reeds hinderlijk, maakte het een geregeld gesprek onmogelijk, en deed het BEETHOVEN steeds meer tot zich zelf inkeeren. Bij dat lijden kwam nog het verdriet over zijnen neef KARL, den zoon van een overleden broeder, dien hij als kind had aangenomen, een even hartelijke als onverstandige daad, die hem niets dan verdriet en teleurstelling bracht.

In 1825 — BEETHOVEN was dus 55 jaar — openbaarde zich eene leverziekte, die snel verergerde; eene gevatte koude, gevolg van 't maken van een tocht in een open wagen bij stroomenden

regen, in December 1826, veroorzaakte longontsteking; daarbij kwam waterzucht. Vier operaties bleken den lijder niet meer te kunnen redden; op 26 Maart 1827 kwam het einde.

Men ziet het: een bestaan, betrekkelijk arm aan uiterlijk gebeuren. Eenmaal te Weenen gevestigd, heeft BEETHOVEN die stad alleen verlaten voor eenige kunstreizen naar Praag en Berlijn, of om in badplaatsen genezing en ontspanning te zoeken. De voornaamste gebeurtenissen van zijn leven hebben zich te Weenen afgespeeld.

Nu wij den loop van zijn leven gevolgd hebben, zullen wij zien hoe BEETHOVEN dat leven geleefd heeft; hoe zijn aard en karakter waren; hoe hij zich gedroeg ten opzichte van zijne medemenschen.

Dan blijkt ons, dat BEETHOVEN niet gelukkig was, en wij moeten erkennen, dat hij zelf de voornaamste oorzaak daarvan was.

BEETHOVEN was een van die ongelukkige wezens, die zich moeielijk in de maatschappij en hare knellende vormen kunnen schikken.

Vrijheid, tot in 't ongebondene, eischte hij voor zich zelf. Afspraken en tijdsbepalingen bekommerden hem weinig of niet. Zijn leerling RIES heeft daar heel wat van verteld. Had BEETHOVEN eene woning gehuurd, die bij nader inzien hem niet aanstond, dan zocht hij dadelijk eene andere. Op één tijdstip had hij er vier tegelijk in huur!

Geregeld onderwijs geven was BEETHOVEN een gruwel. De enkele leerlingen die hij had, onderrichtte hij alleen wanneer 't hem paste. Dat gaf, met hooggeplaatsten, wel eens moeielijkheden, vooral met den Aartshertog RUDOLF (eene Keizer-

lijke Hoogheid!). Wanneer BEETHOVEN geen lust had hem les te geven, had hij steeds hoofdpijn!

In de volledige uitgaaf van zijne brieven, zijn de eerbiedige spijtbetuigingen, dat hij door hoofdpijn verhinderd is, vermakelijk talrijk.

Nauw verwant met deze eigenschap is zijne slordigheid, die naar de mededeeling van zijne tijdgenooten alle beschrijving tartte.

Maar, 't mag niet er naar lijken dat ik den grooten meester niets dan slechte eigenschappen zou willen aanwrijven; ook zijne, zeer talrijke, goede en edele eigenschappen moeten worden genoemd.

Daar zijn, in de eerste plaats, zijne hulpvaardigheid en mildheid ten opzichte van medemenschen die in moeielijkheden verkeerden, getuigen de woorden tot RIES, zijn leerling, gesproken: „Zoo-„lang ik nog iets bezit, mag een vriend niet „gebrek lijden".

Een bewijs van de grootheid van zijn karakter is ook zijne waardeering van andere kunstenaars. Tot den abt STADLER zegt hij: „Ik heb altijd be-„hoord tot de groote vereerders van MOZART en „zal het blijven tot aan mijn dood", en als hij met J. B. CRAMER — den componist der bekende Etudes — een piano-concert van MOZART hoort, roept hij uit: „CRAMER, CRAMER! zooiets zullen „wij nooit kunnen schrijven". BACH noemt hij „deze onsterfelijke God der Harmonie" en over HAENDEL luidt zijn oordeel: „HAENDEL is de „grootste componist, van hem kan *ik* nog leeren".

Dat „ik" toont ons een anderen niet minder sterk ontwikkelden karaktertrek van BEETHOVEN: zijn krachtig zelfbewustzijn. En, wie zou zich daarover kunnen verwonderen?

Uitdrukkingen als „men moet iets *zijn* wanneer „men iets schijnen wil" en „ik wil het noodlot „in den muil grijpen", toonen dat BEETHOVEN zich zijne beteekenis als kunstenaar en zijne kracht als mensch volkomen bewust was.

Dat bewustzijn spreekt ook uit een gezegde, uitgesproken in het jaar 1801, dus op een en dertigjarigen leeftijd, toen het uitgeven van zijne composities ter sprake kwam: „Van onderhande- „len is geen sprake meer. *Ik* vraag, en 't geld „wordt betaald", en nog meer uit hetgeen hij zijnen leerling RIES toevoegde, toen hij het (bovendien nog valsche) gerucht vernam, dat deze trachtte de betrekking te Cassel te verwerven, die BEETHOVEN had afgeslagen: „Dacht jij, dat je eene „plaats zou kunnen bekleeden, die voor mij be- „stemd was?"

Het kan ons niet verwonderen, dat wanneer dit zelfbewustzijn in de samenleving tot uiting kwam, allerlei moeielijkheden ontstonden en botsingen niet te vermijden waren. GOETHE karakteriseert dit scherp in de volgende woorden: „Sein Talent „hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist „leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, „die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die „Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch „weder für sich noch für andere genussreicher „macht". Dat de groote dichter den toonkunste- naar toch wel begreep blijkt uit een ander ge- zegde: „Zusammengeraffter, energischer, inniger „habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich „begreife recht gut wie der gegen die Welt wun- „derlich stehen muss".

En „wonderlijk" stond hij tegenover de wereld van 't dagelijksche leven! Als de violist SCHUP-

PANZIGH zich beklaagt over eene moeielijke passage in een van de kwartetten, en verzoekt ze te wijzigen, bijt BEETHOVEN hem toe: „Dacht jij „(glaubt er) dat ik aan jouw ellendige viool denk „als de geest over mij komt?" en wanneer, ten huize van Graaf BROWNE, terwijl BEETHOVEN speelt, een heer en een dame storend luid spreken, staat hij van de piano op en zegt: „Voor zulke „zwijnen speel ik niet!"

Dat niet-terugschrikken voor krasse uitdrukkingen, is een van zijne eigenschappen, die weer samenhangt met zijn zin voor sterkgekruiden, niet immer kieschen humor. Daarvan bevatten zijne brieven talrijke staaltjes, maar zij bewijzen dat ook in BEETHOVEN de uitersten elkander raken, want naast dien ruw-humoristischen kant, toont hij neiging tot diep-wijsgeerige bespiegelingen. Zijne lectuur bestond uit het beste wat de voornaamste schrijvers bieden, en zijne uitingen geven 't bewijs dat hij over het wezen der dingen diep en ernstig had nagedacht. Katholiek opgevoed, was BEETHOVEN wel godsdienstig, maar volstrekt anti-dogmatisch. In zijne opvatting van den godsdienst was hij pantheist.

Zijn wijsgeerige aard schonk hem ook een open oog voor eigen gebreken. Wanneer zijne opbruisende natuur hem iemand had doen kwetsen, zou hij — weer tot kalmte gekomen — niets verzuimen om het kwaad te herstellen, en dat dan dikwijls op een manier, die niet in verhouding stond tot het gebeurde. Een roerend voorbeeld daarvan is de brief aan een vriend van zijne jeugd, VON BREUNING, met wien hij — op ten eenenmale onredelijke wijs — een breuk veroorzaakt had

Nauw verwant aan dit erkennen van eigen fouten was zijn scherpe zelf-critiek waar 't de eigen werken gold. Men denke vooral niet dat BEETHOVEN zijn werk uit de mouw schudde! Hoe hij werkte blijkt uit zijn schetsboeken, waarvan een groot aantal bewaard gebleven is. Jaren, soms, heeft hij muzikale gedachten met zich rondgedragen, eer hij ze voor goed aanvaardde, en 't is uiterst belangwekkend te zien, hoe de ons zoo goed bekende motieven zich hebben ontwikkeld uit kiemen, die niet doen vermoeden dat iets zoo grootsch' eruit groeien zou.

Vele karaktertrekken van BEETHOVEN heb ik U reeds geschilderd, maar zijn beeld zou niet voltooid zijn, wanneer ik niet wees op zijne liefdevolle natuur; eene natuur met evenveel behoefte liefde te schenken als te ontvangen. Dit blijkt ook uit de zorgen voor zijnen neef KARL, den zoon van een overleden broeder. Het dient toegegeven, dat zijn onpractische aard hem dingen deed doen, die averechts verkeerd waren; dat daardoor en ook door het gedrag van zijnen neef, een deugniet, slechts teleurstellingen zijn deel waren; maar ook die episode uit het leven van BEETHOVEN is een bewijs temeer voor zijnen liefderijken aard.

— — — — — — — — — — — — — — —

Allicht vraagt menigeen, waarom, in eene voordracht over muziekgeschiedenis, zoo in den breede wordt uitgeweid over de karaktertrekken van één, bepaald componist. Het antwoord op die vraag is dit: geen toondichter vóór BEETHOVEN was zóó subjectief, sprak in zijne muziek zóó zijne intiemste gevoelens uit als hij.

Zijne verschijning brengt dan ook een omkeer

in de muzikale kunst: was zij bij vele van zijne voorgangers, in hoofdzaak, oorenstreelend klankenspel, bij hem is zij zieletaal.

Wat hij in die taal heeft uitgesproken, is vervat in ruim honderd en twintig werken. Vruchtbaar als MOZART is BEETHOVEN niet geweest; de gemakkelijke manier waarop de eerste werkte, was den laatste ook niet eigen. Maar de inhoud van die werken vertegenwoordigt een rijken schat!

Volgt hij in den aanvang nog de banen die zijne groote voorgangers-tijdgenooten gingen, klinkt uit zijne eerste werken vaak een toon, ons van HAYDN en MOZART bekend (maar die werken bevatten alle — zonder onderscheid — ook veel dat zijn eenig, onvervreemdbaar eigendom is) — van af zijne derde Symphonie gaat hij zijn eigen weg en schept de werken (4e, 5e, 6e Symphonie, Vioolconcert, de laatste twee Pianoconcerten, de „Russische" strijkkwartetten) die den BEETHOVEN-vereerder zulk een kostbaar bezit zijn. Nog later, wanneer de toenemende doofheid hem meer-en-meer inzichzelf doet inkeeren, wanneer zijn innerlijk oor klanken en harmonieën beluistert, die niet van deze aarde zijn, ontstaan de 9e Symphonie, de laatste Piano-sonates en strijkkwartetten, altegader werken die voor de groote massa onbegrijpelijk zijn, maar hem, die zich de moeite van liefdevol bestudeeren getroost, inleidt in eene wereld van bovenmenschelijk genieten.

In de geschiedenis der instrumentale, meer in 't bizonder der symphonische kunst, beteekent BEETHOVEN het volstrekte hoogtepunt. Overtroffen is hij nimmer!

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Onder de velen, die treurend de baar van

„BEETHOVEN volgden, zich diep bewust van de „zwaarte van het verlies, waren ook drie een„voudige, bescheiden jonge mannen. Na de be„grafenis, gingen zij een koffiehuis binnen, om „een dronk te wijden aan den grooten overledene. „Zij ledigden hun glas op het welzijn van hem, „die 't eerst BEETHOVEN zou volgen in het graf, „en geen van de drie kon voorzien, dat reeds in „het volgend jaar, voor één van hen dat uur zou „slaan; slechts drie graven verder dan BEET„HOVEN werd in 1828 de 31 jarige FRANZ SCHUBERT „begraven."

Zoo luidt de aanvang van 't hoofdstuk over SCHUBERT in het boekje van SPIRO.

In dien schrijver heb ik een geestverwant gevonden; ook hij blijkt de meening toegedaan, dat SCHUBERT een der heerlijkste „muzikanten" was, die ooit hebben geleefd. Een van die bevoorrechte toonkunstenaars bij wie elke gedachte, iedere gemoedsbeweging, elke gewaarwording wordt omgezet in muziek van de allerbeste soort; muziek die zuivere zieletaal is.

FRANZ SCHUBERT is geboren op 31 Januari 1797. Evenals MOZART, gaf hij reeds vroeg verbluffende bewijzen van zijne groote muzikale gaven. Van zijnen vader genoot hij onderwijs in het vioolspel, een broeder leerde hem pianospelen, en MICHAEL HOLZER onderrichtte hem in den zang, orgelspel en harmonieleer.

De knaap was buitengewoon bevattelijk, wist eigenlijk reeds bij intuïtie alles wat men wilde leeren. Om zijne bizonder mooie sopraanstem, werd hij in 1808 aangenomen als koorknaap (Hofsängerknabe) en daardoor tevens als pupil van het „K. K. Konvikt".

Daar moest hij wel-is-waar een kloosterleven leiden, maar hij genoot een voortreffelijk onderwijs, speelde viool in het orkest, ontwikkelde zich in alle richtingen, en schreef reeds in dien tijd een aantal composities. Voor die bezigheid was het eenige beletsel, zijn chronisch gebrek aan geld, waardoor het hem vaak onmogelijk was muziekpapier te koopen. Had hij 't, dan gebruikte hij het „bij den riem"!

Zonderling, de vader, die toch zelf muzikaal begaafd was, die dus de talenten van zijn zoon kon waardeeren, die hem had doen opleiden in de kloosterschool, wilde geene toestemming geven dat hij de muziek als vak beoefende, maar dwong hem schoolmeester te worden. De onvermijdelijke botsingen bleven natuurlijk niet uit. Tweemaal heeft de vader den zoon het huis ontzegd, maar bij den dood van de moeder kwam eene verzoening tot stand. Eindelijk heeft FRANZ het erop gewaagd, de school eraan gegeven om zich geheel aan de muziek te wijden.

Zijn leven was niet gemakkelijk! Een vasten werkkring had hij niet; zorg en armoede waren zijn deel; de uitgevers betaalden hem een schandegeld voor liederen, waaraan zij later een fortuin verdiend hebben. Een korten tijd is SCHUBERT huisonderwijzer voor muziek geweest bij ESTERHAZY (wij kennen dien naam uit de levensgeschiedenis van HAYDN); twee jonge gravinnen waren zijne leerlingen.

Romantische verhalen van verliefdheid, volgens den een, alleen van den kant van SCHUBERT, wederzijdsch volgens den ander, hebben de ronde gedaan in tijdschrift-artikelen en tendentieus-biografische romannetjes.

Wij zullen goed doen ze in twijfel te trekken, al gaan wij niet zoover als SPIRO, die beweert dat SCHUBERT niet gaf om de gravinnetjes, wèl om de ,,Stubenmädchen".

Verlichting van zijne zorgen, verzet in 't verdriet vond SCHUBERT in den prettigen, gemoedelijken vriendenkring. Daar was, in de eerste plaats, de zanger VOGL, bezitter van een hooge baritonstem van grooten omvang, de eerste (en zéér verdienstelijke) vertolker der liederen van SCHUBERT; daar waren MORITZ VON SCHWINDT, de beroemde schilder, en FRANZ LACHNER, die meer dan dertig jaren den post van hofkapelmeester te München vervulde.

Ik wees reeds op de overeenkomst tusschen MOZART en SCHUBERT, als vroeg-rijpe talenten, maar nog iets anders hadden zij gemeen: voor geen van beiden was in 't Oostenrijksche vaderland een geschikte werkkring te vinden. Zijne pogingen, benoemd te worden tot ,,Vize-Musikdirector" te Laibach (1816), tot tweeden hofkapelmeester te Weenen en tot kapelmeester aan het Kärntnerthor-theater (1827) hadden geen gevolg.

De hem aangeboden plaats van tweeden hoforganist, weigerde hij; hij achtte die beneden zich. Een nieuw conflict met zijnen vader was van die weigering het gevolg.

Zoo was SCHUBERT dertig jaar oud geworden, zonder — in 't oog van de wereld — het tot iets te hebben gebracht. Een jaar later, in September 1828, wordt hij door een ernstigen aanval van typhus op het ziekbed geworpen en sterft op 19 November.

Een kort leven is hier geschilderd; arm aan uiterlijk gebeuren, en toch bovenmatig rijk!

Hoe sterk de muzikale bron in SCHUBERT welde, bewijst ons het groote aantal van zijne werken, dat — vooral met het oog op zijn korte leven — verbazing wekt. Hier alweer overeenkomst met MOZART!

Van dat aantal mag al veel bekend zijn, er is nog veel meer dat nooit, of zeer zelden, gespeeld wordt. Van de zeven Symphonieën komen twee (de „Unvollendete" en de „groote" in C) geregeld op de concertprogramma's voor; van de veertien strijkkwartetten worden twee (die in *d* en *a*) geregeld gespeeld; toen de Bohemers voor eenige jaren een kwartet in G bekend maakten was dit voor zelfs de oudste toonkunstenaars eene volstrekte noviteit. Wie kent de zes Missen van SCHUBERT, of zelfs een paar er van? Welke pianist heeft al zijne Piano-Sonates doorgespeeld? En, ten slotte: hoe weinig bekend zijn de mooie werken voor piano-vierhandig! Drie lijvige deelen, die een schat aan mooie muziek bevatten; de moeite, aan 't opgraven daarvan besteed, zal dubbel en dwars beloond worden.

Eene geheel bizondere plaats nemen zijne Liederen in. Mag men zich somtijds erover verwonderen, dat SCHUBERT weinig kieskeurig was ten opzichte van zijne teksten, het blijkt dat hij zóó ontvankelijk was voor zelfs de zwakste dichterlijke gedachte, dat bij hem muziek werd, wat een ander volkomen koud laat. Vermeldt niet een van zijne biografen dat SCHUBERT beweerde, zoo 't verlangd werd, de spijslijst van zijn restaurant op muziek te zetten?

Trots deze beperking, moet toch worden erkend dat op de liederen van SCHUBERT de gansche moderne lyrische toonkunst gebouwd is. Geen

SCHUMANN en geen BRAHMS, LISZT noch RICHARD STRAUSS, HUGO WOLF evenmin als REGER kunnen wij ons als componisten van liederen voorstellen, wanneer SCHUBERT niet zou hebben geleefd.

En het verwonderlijkste van alles is, dat SCHUBERT die tallooze, heerlijke werken schiep zonder zich bewust te zijn welk een schat hij de wereld schonk. Gedrukt heeft hij bijna geen van zijne werken gezien, en uitgevoerd werden ze maar zelden. De groote Symphonie in C werd door de „Gesellschaft der Musikfreunde" niet uitgevoerd; de componist ontving ze terug omdat ze „te lang en te moeielijk" was! Eene andere Symphonie is zelfs spoorloos verdwenen.

Het is thans wel anders geworden; de waardeering is gekomen. SCHUMANN en MENDELSSOHN gaven het voorbeeld: de eerste door het schrijven van een hoog-poëtisch artikel over de Symphonie in C, de tweede door haar — zorgvuldig ingestudeerd — in 't Gewandhaus te Leipzig uit te voeren.

Bij die gelegenheid werd voor 't eerst geopenbaard, wat het hooren van al 'tgeen SCHUBERT voor orkest geschreven heeft bevestigt: ook in de kunst van instrumenteeren is hij een meester, heeft hij nieuwe vondsten gebracht, die bevruchtend op anderen hebben gewerkt. Zijne behandeling van de bazuinen b.v. — instrumenten die vóór hem niet tot hun recht kwamen — is nieuw niet alleen, maar brengt voor het eerst het ware karakter van het instrument naar voren.

Literatuur:

Biografieën van W. A. MOZART, door:
OTTO JAHN — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

LUDWIG MEINARDUS — Leipzig: List und Franke.
WOUTER HUTSCHENRUYTER — Rotterdam: Brusse.

Biografieën van L. VAN BEETHOVEN, door:

A. W. THAYER — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
A. B. MARX — Berlin: Otto Ianke.
W. J. VON WASELIEWSKY — Berlin: Brachvogel u. Rauft.
JEAN CHANTAVOINE — Paris: Félix Alcan (Les Maîtres de la Musique).

Biografieën van FR. SCHUBERT, door:

AUG. REISSMANN — Berlin: J. Guttentag.
WALTHER DAHMS — Berlin: Schuster und Loeffler.
DR. HERMANN V. D. PFORDTEN: Franz Schubert und das Deutsche Lied (Wissenschaft und Bildung, No. 130) — Leipzig: Quelle und Meyer.

TIENDE VOORDRACHT

DE VERDERE ONTWIKKELING VAN DE OPERA IN ITALIË — DE OPERA IN FRANKRIJK — DE ROMANTISCHE RICHTING IN DUITSCHLAND.

G. T.

Wij herinneren ons, dat in een der vorige voordrachten ter loops ter sprake kwam, dat de Opera in Italië, na eene periode van grooten bloei, tot verval kwam. Het is noodig de oorzaken van dat verval te onderzoeken.

Wanneer wij over het tijdperk waarom het hier gaat, de verschillende schrijvers over muziekgeschiedenis naslaan, dan vinden wij bij allen de opmerking dat het publiek gaandeweg totaal onverschillig geworden was voor de artistieke waarde van 'tgeen in de Opera geboden werd. Het opera-bezoek was hem geworden een avonduitgang die moest amuseeren; om het kunstwerk bekommerde niemand zich. Men bracht elkander, over-en-weer, bezoeken in de loges, men speelde kaart onder de voorstelling en hinderde den eenling die naar de muziek wilde luisteren door luide conversatie. Alleen aan de ,,groote Aria" gezongen door de ,,prima donna", of den ,,primo homo" werd aandacht geschonken. Hoe zeer dat alles te veroordeelen zij, geheel onbegrijpelijk is het niet, want tekst en handeling waren vaak klinkklare onzin.

Als bewijs daarvoor, laat ik hier eene boutade volgen, geschreven door een geestig schrijver uit

de achttiende eeuw, waaruit dan tevens blijkt dat niet bij allen het begrip van hetgeen de opera behoorde te zijn, verdwenen was.

Onze schrijver dan zegt: „De moderne dichter „moet vooral niets van muziek weten, want „anders zou hij gelijken op die ouden, bij wie „dichter en toonkunstenaar één waren . . . wan- „neer toevallig twee echtelieden elkander in den „kerker weervinden, en de een wordt dan naar „'t schavot gevoerd, dan is 't volstrekt noodig, „dat de andere op 't tooneel achterblijft, om eene „Aria te zingen; natuurlijk eene met vroolijken „tekst, om de droefenis van den toehoorder te „verjagen, en hem te bewijzen, dat alles maar „scherts is . . . wanneer twee personen elkander „hunne liefde verklaren of eene samenzwering „op touw zetten (enz. enz.) dan mogen zij dat niet „anders doen, dan in tegenwoordigheid van een „voldoend aantal koristen en figuranten . . . de „rol van den vader of van den tyran moet, vooral „wanneer 't de hoofdrol is, steeds den sopraan- „zanger worden toebedeeld; voor den tenor en „den bariton blijven dan de rollen van de bevel- „hebbers der soldaten, de vertrouwden der „koningen, de herders en de boden". — Dan komt de beurt aan den componist: „De moderne „*Maestro di musica* moet het gedicht, den inhoud „van den tekst ten eenen male ignoreeren. Is „hij klavierspeler, dan behoeft hij niets te weten „van de strijk- of blaasinstrumenten; is hij daar- „entegen met de laatstgenoemde vertrouwd, dan „behoeft hij zich niet om het klavier te bekom- „meren". (Hier zij er aan herinnerd dat het clave- cymbel eene zeer belangrijke rol in 't opera-orkest te vervullen had.) „Hij zal den directeur van het

„theater zijne diensten aanbieden, tegen een zeer „laag honorarium, want hij denkt aan de dui- „zenden *Scudi* die de Prima-donna en de eerste „zangers voor zich eischen".

Hier wordt de vinger gelegd op eene zeer wonde plek! De vereering en aanbidding der zangers had eene hoogte bereikt, die de grens van den waanzin reeds overschreden had. Duizelingwekkend zijn de sommen waarmee beroemde zangers en zangeressen werden bezoldigd. Eén voorbeeld: CARLO BROSCHI, genaamd FARINELLI (geb. 1705 te Napels, overleden 1782 te Bologna), een zanger zóó krachtig van stem en zóó lang van adem, dat hij in een wedstrijd met eenen trompetter overwinnaar bleef, kwam in 1736 in Spanje. De koningin engageerde hem voor 50.000 franken per jaar, om haren tot melancholie neigenden echtgenoot, PHILIPS V, door zijn gezang te kalmeeren en op te vroolijken. Die kuur is uitnemend gelukt! De koning schonk den zanger zijne volle waardeering en zijne hooge gunst, liet hem zelfs deelnemen aan de leiding van de staatszaken.

Maar . . . 't was, door den zanger, duur gekocht! Tien jaren lang heeft hij elken avond dezelfde aria's gezongen, dus ruim drie duizend en zes honderd maal dezelfde stukken.

Naijver tusschen de zangeressen bestond toen ook reeds. FAUSTINA HASSE—BORDONI en FRANCESCA CUSTOZZI (QUANTZ noemt de laatste „von „Charakter ein wahrer Drache") waren zeer jaloersch op elkaar; de verhouding werd steeds meer gespannen; eindelijk, tijdens eene voorstelling van *Astianasse* (1727) vlogen de beide kunstenaressen elkander in de haren, en vergastten het publiek op eene vechtpartij bij open doek.

Custozzi werd bovendien algemeen aangewezen als de moordenaarster van haren echtgenoot.

Dat zulke krachten niet bijdroegen tot de verheffing van de Opera, behoeft geen nader betoog; maar ook de componisten werkten mede aan het verval der kunst.

Had de Napolitaansche richting in de opera zich steeds onderscheiden door melodieuse liefelijkheid, langzamerhand ging men, in de concessies aan den smaak van het groote publiek, zóó ver, dat deze eigenschappen tot in 't uiterste overdreven werden, met verwaarloozing van de harmoniseering en van de contrapuntische bewerking.

Nivelleering, onbeduidendheid, en — ten slotte — verval!

Dat neemt niet weg, dat toch menig meesterwerk geschreven werd. Giovanni Battista Pergolese verrijkte door zijn *la Serva padrone* het repertoire met een stuk dat nu nog, van tijd tot tijd, wordt opgevoerd. Dat een *Stabat Mater* van denzelfden componist zulk een opgang heeft kunnen maken, moet ons verwonderen. Het is onbeteekenend, slecht gedeclameerd en van een theatraal karakter, dat ten eenenmale in strijd is met het begrip: kerkmuziek.

Nicolo Jomelli (1714—1774) is even beroemd geworden als componist als door zijne werkzaamheid als leider van de hofkapel te Stuttgart; maar ook hij schijnt slechts zeer eenzijdig ontwikkeld te zijn geweest. Een van zijne tijdgenooten oordeelt: „Zijne partituren wemelden van „fouten, die zelfs een beginneling zou vermijden. „Maar zijne meesleepende, smeltende, goddelijk-„zangerige melodieën namen bij de voorstelling

„van zijne opera's, zelfs het meest geoefende oor „gevangen".

Van de tallooze Italiaansche meesters der opera in de achttiende eeuw mogen hier nog worden genoemd: PICCINI (1728—1800), de schepper van de „Opera buffa", even groot in het ernstige als in het komische; hij schafte de Da-Capo Aria af en stelde daarvoor in de plaats den Rondo-vorm; SACCHINI (1735—1786), van wien ook een strijkkwartet bekend is, en PAISIELLO (1741—1816), die — vijftig jaren voor ROSSINI — een *Barbiere di Seviglia* componeerde, eene opera die zich tientallen van jaren op het repertoire handhaafde.

Maar, dreigde al de opera te vervallen, te zinken tot het peil van vermaaks-voorwerp van de groote massa, de man die haar redden zou, de hervormer die haar nieuwe levenskracht zou schenken was reeds geboren. Die man was CHRISTOPH WILLIBALD (Ritter von) GLUCK.

Geboren (1714) te Weidenwang in Mittelfranken, dicht bij de Boheemsche grens, als zoon van een houtvester in den dienst van prins LOBKOWITZ, werd GLUCK in 1726 opgenomen als koorknaap aan de Jezuïetenkerk te Komotau; hij genoot in de — naar gewoonte — aan die kerk verbonden school zijne opleiding tot 1732. Toen maakte de stemwisseling hem, als koorknaap, onbruikbaar. Hij moest, op elke mogelijke manier, trachten zijn brood te verdienen: als zanger in kerkkoren, als violist op den dansvloer, maar hij verzuimde niet daarnaast zich ijverig te oefenen op zijn hoofdinstrument, de violoncel.

Zijn spel trok de aandacht van prins MELZI; deze liet GLUCK verder opleiden bij SAMMARTINI, den kapelmeester der Magdalena-kerk te

Milaan. Na vier jaren van ijverige studie kon GLUCK debuteeren als Opera-componist; met de verschillende Opera's die hij kort na elkander schreef steeg ook zijn roem. Weldra werd hij tot de voornaamste Opera-componisten van Italië gerekend, en dientengevolge werd hij uitgenoodigd naar Londen te komen om er zijne werken te leiden.

Daar, te Londen — hij kwam er in 1745 — leerde hij Opera's van HAENDEL kennen. De indruk daarvan, gepaard aan dien welken hij van de dramatische composities van LULLY en RAMEAU ontving (hij hoorde die te Parijs, op zijne reis naar Londen), deden hem de oogen open gaan voor de gebreken der Italiaansche Opera. Toch kon hij zich niet dadelijk aan de sleur ontworstelen; hij bleef doorschrijven in den ouden trant.

Na werkzaam te zijn geweest als Opera-dirigent te Dresden, Praag, Hamburg en Kopenhagen kwam GLUCK — in 1750 — te Weenen. Ook daar componeerde hij weer verschillende Italiaansche opera's naar het oude model, maar ook een aantal kleine Fransche zangspelen voor het hoftheater te Schönbrunn.

Tot nu toe had GLUCK meestal zijne Opera's gecomponeerd op teksten van METASTASIO. In 1762 komt zijn *Orfeo* tot vertooning, het eerste werk waarin de nieuwe richting tot uiting komt; de tekst was voor hem geschreven door CALSABIGI. De kennismaking, in 1772, met den attaché van het Fransche gezantschap te Weenen, LE BLANC DU ROLLET, bracht GLUCK nieuw gewin. De Franschman bewerkte voor hem de *Iphigénie en Aulide* van RACINE als opera-tekst, en wendde

zijn invloed aan, dat dit werk in de Groote Opera te Parijs zou worden opgevoerd. Zijne pogingen slaagden: nog in 't zelfde jaar werd de *Iphigénie* aangenomen in hoofdzaak door de hulp van MARIE ANTOINNETTE, de koningin van Frankrijk, van geboorte eene Oostenrijksche.

De komst van GLUCK wekte te Parijs, in zekere kringen, heftigen tegenstand. De aanhangers van de conventioneele Italiaansche Opera lieten PICCINI uit Italië naar Parijs komen, en speelden hem en zijne werken, als troeven tegen GLUCK uit. Twee partijen vormden zich: de „Gluckisten" en de „Piccinisten", die, omdat zij in den schouwburg zich onder de koninklijke loges plachten te verzamelen, werden aangeduid als „Coin de la Reine" en „Coin du Roi". Duurzamen invloed op het succes van GLUCK kon dat alles niet hebben; hij schreef in de volgende jaren nog *Alceste*, *Armide* en *Iphigénie en Tauride* en triomfeerde met die vruchten van zijn genie over elken tegenstand. In 1780 keerde hij naar Weenen terug, waar hij in welstand en onbezorgd zijne laatste levensjaren doorbracht. Hij stierf er in 1787.

— — — — — — — — — — — — — — —

Hierboven was sprake van hervormingen door GLUCK tot stand gebracht. Laat ons zien waarop deze betrekking hadden en wat hare beteekenis was voor de muzikaal-dramatische kunst. Ten tijde van GLUCK beheerschte METASTASIO, als tekstdichter, het opera-tooneel van gansch de beschaafde wereld. Hij werd hooggeschat; J. J. ROUSSEAU noemt hem „een genie". Men kan dit onderschrijven, maar tevens erkennen dat hij zijne genialiteit uitte in volstrekt conven-

tioneele vormen, en dikwijls concessies deed aan den smaak van zijn tijd.

SPIRO beoordeelt hem strenger, en noemt hem den ,,massa-fabrikant METASTASIO, een van die ,,Italianen die de slaafsche dienstvaardigheid der ,,Duitschers met een voetschop beloonden, en ,,door de bekrompenheid van de mode, steeds ,,nieuwe lauweren behaalden".

In het korte relaas van den levensloop van GLUCK hebben wij vernomen, dat hij — samen met zijnen tekstdichter CALZABIGI, in den *Orpheus* eene hervormingsdaad heeft verricht; maar 't is eigenaardig: zelf heeft hij toen nog niet de draagkracht van die daad beseft. Blijkbaar sloeg hij die nieuwe richting in, meer bij intuïtie dan uit overtuiging; immers, onmiddellijk na den *Orpheus*, schreef hij wederom Opera's in den ouden trant, op teksten van METASTASIO.

Maar, toen hij *Alceste* componeerde ('t blijkt uit de merkwaardige voorrede!) was hij tot de klare erkentenis gekomen van de beteekenis van het muziekdrama, van de fouten en het gebrek aan logica in de ouderwetsche opera, van de noodzakelijkheid der hervormingen die moesten worden aangebracht.

Die voorrede — inderdaad een document van hooge waarde en groote beteekenis! — moge in haar geheel hier volgen. Zij luidt:

,,Bij het componeeren van Alceste was het mijn ,,doel, de muziek te reinigen van alle misbruiken, ,,die, ten gevolge van de ijdelheid der zangers en ,,van de al te groote meegaandheid der compo- ,,nisten,, in de Italiaansche Opera waren ingeslo- ,,pen, en die van dit meest grootsche van alle ,,tooneelspelen gemaakt hebben, het meest be-

„lachelijke en vervelende. Ik trachtte dus er naar,
„de muziek terug te brengen tot hare eigenlijke
„bestemming, namelijk: het ondersteunen van
„het gedicht, door de gevoelsuitdrukking te ver-
„sterken en de handeling in de verschillende
„fasen van hare ontwikkeling begrijpelijk te
„maken, zonder haar te onderbreken door on-
„nutte versieringen van den zang. Ik ging daarbij
„uit van het denkbeeld, dat de muziek voor de
„dichtkunst datgene moet zijn, wat de levendig-
„heid der kleuren, en de juiste verdeeling van
„licht en schaduw, voor eene welgeordende tee-
„kening zijn; zij toch dienen er toe, de figuren te
„doen opleven zonder de omtrekken te verstoren.
„Steunend op dat begrip, heb ik het vermeden
„den tooneelspeler in het vuur van zijne rede te
„onderbreken, om hem te laten wachten tot het
„orkest een vervelend ritornel heeft afgespeeld;
„ook, hem midden in een zin te doen ophouden,
„om op een gunstige vokaal zijne keelvaardigheid
„te toonen, of tijdens een tusschenspel hem te
„doen tijd winnen, alleen om adem te scheppen
„voor een langgerekten cadenz. Ik meende niet
„het recht te hebben over de tweede helft van
„eene Aria heen te glijden, wanneer deze juist
„de belangrijkste en de meest hartstochtelijke is,
„alleen om — volgens den regel — de woorden
„van het eerste gedeelte viermaal te kunnen her
„halen; evenmin veroorloofde ik mij de Aria te
„doen eindigen op eene plaats waar de zin van
„het gedicht nog niet ten einde is, alleen om den
„zanger de gelegenheid te bieden zijne vaardig-
„heid in 't varieeren te doen schitteren.— Kortom,
„ik wilde een eind maken aan al die misbruiken,
„waartegen het gezonde menschenverstand en de

„goede smaak reeds lang te vergeefs protesteeren.

„Ten opzichte van het orkest, ben ik van mee-
„ning, dat de Ouverture den hoorder op de han-
„deling van het stuk moet voorbereiden, en hem
„den inhoud daarvan moet aanduiden; dat de
„instrumenten steeds moeten worden aangewend
„in verhouding tot den graad van de dramatische
„hoogte der situatie, en van hare hartstochtelijk-
„heid, en dat het conventioneele tusschenspel, dat
„Recitatief en Aria scheidt, onder alle omstandig-
„heden verdwijnen moet, omdat het in tegen-
„spraak is met den zin van het gedicht, en de
„kracht en den gloed der handeling te niet
„doet.

„Dan meende ik het grootste deel van mijne
„bemoeiingen te moeten richten op het verkrijgen
„van een edelen eenvoud, en dáarom heb ik het
„vermeden, ten koste van de waarheid met moeie-
„lijkheden te pronken. Ik heb nooit waarde eraan
„gehecht, eene nieuwe gedachte te vinden, als
„deze niet door de handeling zelve werd uit-
„gelokt, en niet in overeenstemming was met de
„uitdrukking van den tekst. Ten slotte: nooit heb
„ik geaarzeld de regelen van de toonzetting te
„overtreden, wanneer ik meende daardoor eene
„verhooging van het dramatisch effect te kunnen
„bereiken".

Men ziet het: deze voorrede is de formeele geloofsbelijdenis van een hervormer, en men zal begrijpen dat dit alles heftigen tegenstand uitlokte. Brochures verschenen bij tientallen; voor- en tegenstanders waren even vinnig in elkanders bestrijding. De lectuur van die schotschriften is even curieus als vermakelijk.

Voor wij van GLUCK afscheid nemen, zij nog

eraan herinnerd, dat zijne theorieën den grondslag vormen van het werk van RICHARD WAGNER, den schepper van het consequent doorgevoerde muziekdrama, en tevens gewezen op de eigenaardigheid, dat de hervorming van de opera is ter hand genomen door een (Zuid)Duitscher, die tot zijn vijftigste jaar niets dan Italiaansche opera's schreef, en dat die hervorming in de hoofdstad van Frankrijk 't eerst voet vatte en vandaar verder doordrong.

Een dergelijk voorbeeld van „internationaliteit" zien wij in MARIA LUIGI CARLO ZENOBIO SALVADORE CHERUBINI (geb. 1760 te Florence, overl. 1842 te Parijs) van wien een geestig man gezegd heeft dat hij was een „Italiaan, die in Frankrijk, „Duitsche muziek schreef".

CHERUBINI verwierf in zijn vaderland reeds zeer jong eene groote beroemdheid als opera-componist, maar . . . men vond zijne muziek te geleerd. Een verblijf te Londen, waar men hem uitnoodigde zijne opera's te komen leiden, bracht hem veel roem en eer, maar de aantrekkingskracht die Parijs steeds op de kunstenaars heeft uitgeoefend was ook hem te machtig. Hij trok er heen, — componeerde daar zijne Opera *les deux Journées* (in Duitschland bekend als *der Wasserträger*) en werd door haar met één slag een beroemd man. Die Opera is dan ook een voldragen meesterwerk, en toont in de hoogste mate de eigenschappen die de muziek van CHERUBINI kenmerken: oorspronkelijkheid, beknoptheid, meesterlijke instrumentatie, scherpe en juiste karakteriseering.

Geen wonder, dat BEETHOVEN CHERUBINI zoo bewonderde en hem hoog vereerde! Hij zendt hem

zijne groeten en noemt hem „den grootsten Opera-componist van zijn tijd".

Maar, CHERUBINI heeft niet enkel opera's geschreven, in de tweede helft van zijn leven componeerde hij veel kerkmuziek, waaronder verschillende Missen en een allervoortreffelijkst bewerkt Requiem. Daarnaast dienen nog genoemd zijne Strijk-kwartetten, die ware meesterstukken zijn, en een doorwrocht leerboek van het contrapunt.

CHERUBINI was een groot kunstenaar in den waren zin van 't woord; hij ging zijnen weg zonder om te zien, bedelde nooit om de gunst van 't publiek, en schreef zooals 't hem goed dacht. Vast van karakter, durfde hij zich ook zelfstandig toonen tegenover de grooten der aarde; daarom mocht NAPOLEON I hem niet lijden, en zei hij hem allerlei onaangename dingen over zijne composities, o.a. dat ze te geleerd en onbegrijpelijk waren. Daarop antwoordde CHERUBINI met de gedenkwaardige, scherpe woorden: „Ik „begrijp 't, Uwe Majesteit verlangt muziek die „Haar niet belet, onder 't luisteren aan de staats„zaken te denken".

Waar ik zooeven sprak over de Opera *les deux Journées*, mag ik niet nalaten er op te wijzen, dat zij het type is van eene speciale soort die tijdens, en nog vrij lang na de Fransche revolutie, zeer geliefd was: de zoogenaamde Reddingsopera. Daarin — de naam duidt het aan — werd steeds de hoofdpersoon, op 't oogenblik dat hij dreigt onder te gaan, gered door den moed, de offervaardigheid, de toewijding van een der andere personen. Ook de eenige Opera van BEETHOVEN, *Fidelio*, behoort tot die soort; haar onder-

werp is trouwens van Franschen oorsprong; 't is de bewerking, in 't Duitsch, van het drama *Leonore, ou l'amour conjugal.*

— — — — — — — — — — — — — — — —

Eigenaardig! de man die de Fransche Opera weer verder bracht was eveneens een Italiaan: GASPARO PACIFICO SPONTINI (1774—1851).

Hij was bestemd voor den geestelijken stand, maar wilde zich aan de muziek wijden; daarom ontvluchtte hij de kloosterschool waar hij zijne opleiding ontving, en liet zich als leerling opnemen in het Conservatorium te Napels.

Ook van daar is hij weggeloopen, omdat hij zich niet naar de voorschriften wilde voegen, en eene Opera wilde laten opvoeren, die zijne leermeesters nog niet rijp vonden. Met de energie en den zelfstandigen aard, die uit deze handelingen blijken, baande SPONTINI zich den weg door 't leven.

Zijne eerste opera's waren, natuurlijk(!), geschreven in den bekenden, populairen Napolitaanschen trant, maar hij wilde hooger reiken en droomde van een succes te Parijs. In 1803 daar gekomen, slaagde hij erin een paar kleine opera's met Franschen tekst te laten opvoeren; zij vonden maar matigen bijval. Beter ging het met eene cantate: *Austerlitz*, die zoo in den smaak viel van de keizerin JOSEPHINE, dat zij SPONTINI tot haren kapelmeester benoemde. Nu had hij den voet in den stijgbeugel! Zijne opera *La Vestale* werd op bevel van den keizer door de Groote Opera ter opvoering aangenomen en maakte haren componist na de eerste voorstelling (15 Dec. 1807) met één slag beroemd.

Fernand Cortez en *Olympia*, die daarna kwa-

men, bevestigden dien roem, terwijl zijn huwelijk met de nicht van den pianofabrikant ERARD, hem vasten voet deed vatten in de Parijsche kunstwereld. Hij was een der voornaamste figuren in de Fransche hoofdstad geworden.

De koning van Pruisen, die in 1814 maanden lang te Parijs vertoefde, leerde daar SPONTINI kennen, waardeerde zijne composities hoogelijk en trachtte hem voor het Berlijnsche muziekleven te winnen. Drie jaren duurden de onderhandelingen! Eindelijk aanvaardde SPONTINI de betrekking van eersten hofkapelmeester, op de schitterende voorwaarden, die hij had weten te bedingen, en... zeer tegen den zin van den intendant, Graaf BRÜHL.

Moeielijkheden bleven niet uit, en de karakter eigenschappen van SPONTINI werkten mee om den toestand te verscherpen; hij was, als de meeste Italianen, intrigant van geboorte, was daarbij grenzenloos ijdel en wilde slechts alleenheerscher zijn. Daarbij hield hij zich niet aan de bepalingen van zijn contract, dat hem verplichtte op geregelde tijden eene nieuwe opera voor Berlijn te leveren.

Zoo dreigde de toestand onhoudbaar te worden! Eindelijk is SPONTINI zoo onhandig zich in 't openbaar in eene polemiek met Graaf BRÜHL te begeven, en begaat bovendien de onvoorzichtigheid den koning daarin te betrekken. De intendant grijpt die gelegenheid aan, en — wij spreken nu van het Pruisen uit het begin der 19e eeuw — klaagt SPONTINI aan wegens majesteitsschennis. Hij wordt veroordeeld tot negen maanden vestingstraf, gaat in hooger beroep maar hoort het vonnis bevestigen. De koning schenkt hem gratie en

SPONTINI beantwoordt zijne toegevendheid met de instelling van een eisch tot schadevergoeding. Hij verlangt 46.850 Thaler, wegens het derven van eventueele baten, die hem zouden zijn ten deel gevallen, wanneer hij „meer opera's had kunnen „componeeren en laten opvoeren". Daarmee had hij zijn eigen vonnis geteekend. SPONTINI had te Berlijn voor goed afgedaan.

Trouwens, het publiek had reeds zijn oordeel uitgesproken. In Februari had de politie, die een kabaal voorzag, hem weten te bewegen eene reeds aangekondigde voorstelling van *Iphigénie* niet te dirigeeren. In April meent hij dat de zaak wel grootendeels zal vergeten zijn, en dat de toorn van 't publiek zal zijn bekoeld; hij waagt het weer, eene *Don Juan*-voorstelling onder zijne leiding aan te kondigen.

Dat had een kabaal ten gevolge, zooals de Koninklijke Opera te Berlijn nog nimmer beleefd had. Van den aanvang der Ouverture af, wordt het orkest door een oorverdoovend lawaai overstemd. Na de Ouverture wil SPONTINI nog doorgaan, maar eenige individuën trachten te klimmen over de balustrade die orkest- en toeschouwersruimte scheidt, en willen den dirigent te lijf.

SPONTINI zwicht, en verlaat doodsbleek het orkest. Dat was het eind van zijn roemrijke loopbaan.

Ik heb over dezen kunstenaar zoo uitvoerig gesproken, omdat zijn karakter en zijn werk zooveel overeenstemming toonen. SPONTINI was ijdel, had een hoogen dunk van zijne eigen waarde, en wilde steeds imponeeren; nooit vertoonde hij zich zonder zijne vele ridderorden; als hij eene nieuwe opera met het orkest zal gaan studeeren,

zegt hij: „Messieurs, attention! l'opéra que nous „allons répéter est un chef-d'oeuvre!"

Bij de opvoering van zijne werken eischte hij de grootst mogelijke pronk en praal, en verlangde dat alleen de allerbeste krachten meewerkten. Van die eischen zijn zijne opera's de trouwe weerspiegeling: veel schittering, veel uiterlijks, eene monteering waaraan de grootste zorg moest worden besteed, zonder op de kosten te letten. Kortom, de naam „Spektakel-Opera" is niet geheel onverdiend.

Maar toch, die opera's bevatten muziek van beteekenis! In zijn streven naar waarheid van uitdrukking volgt SPONTINI den weg, door GLUCK aangewezen, en eveneens volgt hij dien meester na bij 't instudeeren van zijn werk. Onverbiddelijk in zijne eischen, rustte hij niet voor alles zóó liep als hij het wenschte; hij hield repetities die, zonder ophouden, duurden van 8 tot 4 of van 5 tot 11. Zangeressen kregen eene flauwte van vermoeidheid, maar hem stoorde dat niet.

Toch ware 't onredelijk te beweren dat hij alleen voor zijne eigen muziek opkwam! Niet vrij van eenzijdigheid, toonde hij — zooals trouwens wij allen — voorkeur voor enkele meesters, maar de groote klassieken vereerde hij hoog. Hij gaf, met het personeel der opera, concerten waarin hij van allerlei belangrijke werken de eerste uitvoering gaf, zoo o.a. het *Credo* uit de *Hohe Mêsse* van BACH; de zevende Symphonie en fragmenten uit de *Missa Solemnis* van BEETHOVEN, bovendien werken van HAENDEL en MOZART. Daarbij waren de voorstellingen van Opera's van GLUCK en CHERUBINI die hij leidde, even wel-verzorgd als die van zijne eigen werken.

Men ziet het, SPONTINI was eene zeer gecompliceerde figuur, maar toch eene figuur in de muziekgeschiedenis die er zijn mag! Bovendien vormt hij een schakel in de keten van elkander opvolgende feiten en gebeurtenissen die samen de geschiedenis vormen.

De „Groote (Spektakel-) Opera", door SPONTINI gelanceerd, wordt door andere meesters verder ontwikkeld; van hen worde in de eerste plaats genoemd GIACOMO MEYERBEER (1791—1864).

Zijn eigenlijke naam is JACOB MEYER BEER, hij was de zoon van een vermogend Berlijnsch bankier. Leerling van den beroemden Abt VOGLER, bij wien hij samen met CARL MARIA VON WEBER studeerde, ontving hij eene zeer zorgvuldige muzikale opleiding. Vóór wij zijn levensloop nader beschouwen, en voor wij onderzoeken wat voor de „Groote Opera" zijne beteekenis is geweest, moet het ons eerst duidelijk zijn, wat die groote opera in den loop der tijden geworden was.

De beste definitie vinden wij in een boek van OTTO GUMPRECHT, getiteld „Musikalische Characterbilder"; zij luidt: „De grootst mogelijke opeen-
„hooping en climax van alle denkbare muzikale
„en dramatische hulpmiddelen. Dichter en toon-
„kunstenaar, mimiek en ballet moesten, met aan-
„wending van al hunne middelen en vermogens,
„wedijveren om het oor der menigte te bekoren,
„haar oog te verblinden. Tot de onontbeerlijke
„uitrusting van de Groote Opera behooren: eene
„historische handeling van ruime afmetingen en
„met spannenden, afwisselenden inhoud, gewel-
„dige instrumentale en vocale massa's, slagvaar-
„dige zekerheid in het aanwenden van alle bizon-

„derheden der uitdrukking, en — ten slotte — „veel pronk en praal in de tooneelschikking".

Die beschrijving teekent de groote opera met treffende juistheid; maar, zij bevat eene uitdrukking, die wij nader moeten overwegen: „oog en oor der menigte".

Men verwijt MEYERBEER, en zeker niet ten onrechte, dat hij de tegemoetkoming aan die factoren, tot richtsnoer nam bij zijne manier van componeeren; dat hij, vóór alles zich zelf de vraag stelde of dat wat hij neerschreef wel den bijval der groote massa zou vinden. Men verwijt zijnen tekstdichter, den méér dan handigen SCRIBE, dat hij hem hierin niet alleen steunde, maar zelfs met kracht in die richting dreef.

Dat alles zij toegegeven!

Maar, trots die afkeurenswaardige hoedanigheden, moet MEYERBEER toch erkend worden als een groot man en een geniaal componist. Die qualificatie zou hem reeds toekomen wanneer hij alleen de vierde acte van *les Hugenots* zou hebben gecomponeerd; maar ook in zijne andere werken zijn overal de bewijzen van zijne genialiteit te vinden.

Toch is 't eigenaardig na te gaan hoe MEYERBEER steeds getracht heeft zich aan te passen aan den smaak van zijne omgeving. Na zijn studietijd bij den oer-Duitschen VOGLER, schrijft hij Duitsche opera's, die geen bijval vinden. Hij gaat naar Italië, waar juist ROSSINI zijne grootste triomfen viert, en schrijft zóó Italiaansch, dat geen inboorling hem overtreffen kon. Eindelijk te Parijs gekomen om zijne *Crociato* (de Kruisvaarders) op te voeren, komt hij onder de bekoring van de Fransche „Grand Opera" en schrijft zijn *Robert*

le Diable, zijne *Huguenots* en zijn *Prophète*, werken die langen tijd golden als het type van de groote Fransche Opera.

In 1842 volgde MEYERBEER SPONTINI op als leider van de Koninklijke Opera te Berlijn, met den titel van „General-Musikdirector". Daar schreef hij nog de opera *das Feldlager in Schlesien* (later voor Parijs omgewerkt en voorzien van den nieuwen titel *l'Etoile du Nord*). Zijne laatste werken waren *le Pardon de Ploermel* en *l'Africaine*, beide van veel geringer kunstwaarde dan de drie groote opera's die hem zijnen roem bezorgd hebben.

Om U eenen juisten blik te gunnen op MEYERBEER, den opera-componist, herhaal ik hier wat RIEMANN over hem zegt. Na eerst te hebben gewezen op de groote schoonheden die de opera's van MEYERBEER bevatten, na vervolgens te hebben aangetoond het onlogische, het onechte, het op-effect-berekende, besluit hij: „Daarom staat „MEYERBEER in de geschiedenis der toonkunst „niet naast de verheven grootmeesters, en ook „niet te midden van de getrouwe discipelen, die „als getuigen des bloeds hun leven offeren, maar „zijne plaats is bij hen, die handel drijven in den „tempel.

„Zelfs SPONTINI en ROSSINI schijnen, vergeleken „met MEYERBEER, eenvoudig van aard en getrouw „aan eigen overtuiging, ofschoon de eerste al niet „minder poseert en de laatste geene enkele poging „heeft aangewend om het opera-publiek tot hoo„ger geestelijk genot op te voeren; beiden zijn „echter, hun leven lang, zich zelf trouw geble„ven".

— — — — — — — — — — — — — — —

Al sprekend over de Opera in Frankrijk, en

over de buitenlanders die haar hebben groot gemaakt, hebben wij Italië — de bakermat van het muziekdrama — uit het oog verloren. Het noemen van den naam ROSSINI brengt ons, op ongezochte wijs, naar Italië terug.

In den aanvang van deze voordracht herinnerde ik er aan, dat men 't ROSSINI kwalijk nam, dat hij — vijftig jaren na PAISIELLO — den *Barbiere di Siviglia* wederom durfde componeeren; laat ons nu zien wat zijne beteekenis voor de Opera geweest is.

Eene beknopte schets van zijn levensloop ga daaraan vooraf.

Hij is geboren te PESARO in 1792; zijn vader was een eenvoudig orkest-muzikant (hoornist), zijne moeder zangeres aan tooneelen van tweeden, en nog minderen rang. Het muzikaal begaafde kind groeide dus op in eene theatrale omgeving. Dat kwam hem ten goede! Zeer jong nog was hij reeds in de opera-praktijk werkzaam: veertien jaren oud nam hij de plaats van begeleider aan het clavecymbel in 't opera-orkest in; ook blijkt hij gaven als dirigent te hebben getoond, want reeds in 1806 voerde hij met eene „Academia" *die Jahreszeiten* van HAYDN uit.

Acht en dertig opera's heeft ROSSINI, in een tijdsverloop van ongeveer twintig jaren geschreven; de eerste negen werden wel opgevoerd maar verdwenen na eenige voorstellingen van het tooneel. Eerst met de tiende (*Tancredo*) en de elfde (*l'Itali*) maakte hij een blijvenden naam, die tot beroemdheid steeg toen in 1816 de *Barbiere* het licht zag. Reeds in 1815 had BARBAJA, handig opera-directeur te Napels, ROSSINI voor goed geëngageerd als dirigent en — dit laatste in hoofd-

zaak — als opera-componist. Toen in 1820 in Napels de revolutie uitbrak, ging ROSSINI naar Weenen, waar hij in korten tijd de lieveling van het publiek werd. Men mag gerust beweren dat daar toen eene tijdelijke, epidemische muzikale krankzinnigheid heerschte. Alle muziek werd verdrongen door die van ROSSINI; BEETHOVEN en MOZART werden bij hem achtergesteld.

Hij schreef voor Weenen nog verschillende opera's en ging toen naar Frankrijk, waar hij aanvankelijk zich er toe bepaalde, oude werken nieuw in te richten voor de Parijsche Opera. Zijne eerste opera met Franschen tekst, was *le Comte Ory*, zijne tweede — tevens de laatste die hij componeerde — *Guillaume Tell.* Dàt was weer eene echte „grand opéra", maar geene slaafsche navolging van andere meesters; het was zijn beste werk, waarin hij zichzelf overtroffen heeft, en dat om de vele schoonheden die het bevat, den naam van meesterwerk ten volle verdient.

Dat het zijn beste opera was, dat hij nooit meer iets zou schrijven wat den „Tell" kon overtreffen, heeft ROSSINI zeker gevoeld, want — merkwaardige bizonderheid voor een toondichter die op den leeftijd van acht en dertig jaren evenveel opera's geschreven heeft! — hij heeft nooit meer iets voor het theater gecomponeerd. Wel heeft men, in zijne nalatenschap, nog vele composities gevonden: Liederen, Pianostukken, Kerkmuziek (o.a. een *Stabat Mater*), maar hij heeft ze niet gepubliceerd, blijkbaar omdat hij die latere, zwakkere werken niet wenschte te zien vergeleken met wat hij zelf als zijne voornaamste schepping erkende: zijn *Guillaume Tell.*

Dàt mag men kracht van karakter noemen,

maar juist dàt moet ons verwonderen bij een man als ROSSINI, want hem ontbrak ten eenenmale het muzikaal, het artistiek geweten! Ik bedoel dit: door aan het publiek steeds, en alleen dàt te geven wat het verlangde, door tegemoet te komen aan den wensch der massa: te genieten zonder inspanning, gaf ROSSINI zijne autoriteit als kunstenaar prijs, voor roem, eer en winst. Hij was bovendien epicurist, een smulbroer van de bovenste plank; hij ging er prat op, dat hij een schotel macaroni met kaas kon klaarmaken, zóó dat de knapste kok het niet verbeteren kon.

Wanneer ik nu nog laat volgen een fragment van een brief van ROSSINI aan de zangeres COLBRAND, die later zijne vrouw werd, zal men mij zeker toegeven dat hem de hoogere artistieke moraal ontbrak. Hij schrijft: „Mijn *Barbiere* wint „elken dag meer de gunst van het publiek . . . „'s avonds hoort men in de straten niets anders „dan de Serenade van Almaviva; Figaro's aria „*Largo il factotum*" is 't stokpaardje van alle „baritonzangers, en de meisjes die niet kunnen „inslapen wanneer ze niet „*Una voce poco fa*" „hebben gezongen, worden weer wakker met „*Lindoro mio sarà*". Maar wat je zeker evenveel „zal interesseeren als mijne nieuwe opera, lieve „ANGÉLIQUE, is de ontdekking van eene nieuwe „manier van salade klaar te maken, die mij gelukt „is en waaryan ik me haast je 't recept te zen„den". — Volgt het nauwkeurige recept, waarbij de truffels niet vergeten worden. Dan vervolgt hij: „die truffels geven de saus een „*nimbus*" die de „fijnproevers in verrukking brengt. De kardinaal„staatssecretaris, wiens kennis ik dezer dagen

„heb gemaakt, heeft mij voor die uitvinding zijn „apostolischen zegen gegeven".

Ter karakteriseering van den Italiaanschen meester volge hier nog eene merkwaardige, door hem uitgesproken stelling: „Eten en liefhebben, „zang en spijsvertering, dat — in waarheid! — „zijn de vier bedrijven van de komische opera „die „leven" heet, en die vervliegt als het schuim „van eene flesch champagne. Wie die flesch laat „leegloopen zonder ze te genieten is een volsla-„gen gek!"

Vergelijken wij deze opvatting van kunst en leven met die van andere groote meesters, van den rechtzinnigen BACH, den idealistischen MOZART, den strengen, in muzikaal opzicht puriteinschen BEETHOVEN, dan behoeft het geen betoog dat zulk eene persoonlijkheid, in menig opzicht nadeeligen invloed op de kunst moest uitoefenen.

Zijne neiging zich zoo weinig mogelijk in te spannen, voert ROSSINI tot die alleronaangenaamst-eenvormige manier van werken, en dat instrumenteeren naar een vast-aangenomen model, die op den duur zoo hinderlijk zijn. Het steeds weer aanwenden van de kleine fluit, bij het tweede thema van zijne ouvertures; het misbruik van de groote trom in de orkest-tutti's; het vaak onbeschrijfelijk platte „stretta" aan het slot van zijne ouvertures, dat alles zijn even vele smakeloosheden.

Jammer genoeg! Want trots dat alles is ROSSINI toch een genie. Melodisch begaafd als geen ander componist, MOZART misschien uitgezonderd, schept hij toch — wanneer maar al zijne goede eigenschappen samenwerken — meesterwerken.

Onvoorwaardelijk mag als zoodanig worden geroemd zijn *Barbiere di Siviglia.*

Ik besluit deze beschouwing van de Italiaansche opera, met de aanhaling van het oordeel dat RICHARD WAGNER heeft uitgesproken over SPONTINI, ROSSINI en MEYERBEER. Het luidt: „SPONTINI „is de laatste van eene componisten-reeks die met „GLUCK aanvangt. Wat GLUCK wilde: de zoover „mogelijk gedreven dramatiseering van de Opera-„Cantate, verwezenlijkte SPONTINI, voor zoover „dit, in den vorm van de Opera, mogelijk was. „Toen SPONTINI verklaarde, het bereikte niet te „kunnen voorbijstreven, en dit metterdaad be-„vestigde, trad ROSSINI op; het dramatische ge-„deelte van de Opera gaf hij ten eenenmale prijs, „maar hij stelde daartegenover het frivole en „volstrekt zinnelijke element, dat in het genre „besloten ligt . . . MEYERBEER ging van de richting „van ROSSINI uit, erkende den smaak van 't „publiek, zooals hij dien vond, als zijn artistieken „wetgever; maar hij trachtte niettemin zijne be-„handeling van den kunstvorm voor iets karak-„teristieks en principiëels te laten doorgaan. Hij „maakte de beginselen van ROSSINI en SPONTINI „beide tot de zijne, met het eenig mogelijke „resultaat: verdraaiing en verkeerde voortzetting „van het één zoowel als het ander. Onbeschrij-„felijk is de tegenzin dien SPONTINI zoowel als „ROSSINI gevoelden voor den uitbuiter en ver-„menger der door hen ingevoerde kunstrichtin-„gen; scheen hij den geniaal-ongegeneerden Ros-„SINI een huichelaar, SPONTINI beschouwde hem „als den schacheraar met de onaantastbare ge-„heimen der scheppende kunst".

Dat oordeel is hard! Vergeten wij niet dat het

werd uitgesproken door den hervormer der dramatische kunst, den fel-principiëelen tegenstander der opera in haar ouden vorm.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wij wenden den blik weer naar Duitschland; naar het Duitschland van de eerste helft der negentiende eeuw, van de zoogenaamd „Romantische periode".

Wat is romantiek? RIEMANN geeft de volgende definitie: in tegenstelling met klassiek, beteekent het zooveel als, zelfstandig streven naar het nieuwe; ook: het overwicht van het subjectieve element in de uitdrukking, boven het formeele.

Het woord „romantisch" in de beteekenis die wij er aan hechten, is in zwang gekomen toen — in 't begin der 19e eeuw — een aantal jonge Duitsche dichters zich aaneensloten (o.a. de gebroeders SCHLEGEL, NOVALIS, TIECK en WACKENRODER); zij brachten in hunne gedichten het wonderbaarlijke, het fantastische, maar ook zeer bizonder het middeneeuwsche en het oostersche. Die beweging — het is begrijpelijk — sloeg ook op de toonkunst over; de meesters die in de romantische richting 't meest naar voren komen zijn: voor de Opera SPOHR, WEBER en MARSCHNER; voor de niet-dramatische kunst MENDELSSOHN en SCHUMANN.

De uitgebreidheid van de stof die nog moet worden behandeld, en de beperking die noodzakelijk moet worden gesteld, beletten mij de componisten, die nog zullen worden besproken, zoo uitvoerig te behandelen als ik 't de klassieke meesters gedaan heb. Bizonderheden uit hun leven zullen alleen dan worden vermeld, wanneer

zij voor het juist begrip van den loop der dingen onmisbaar zijn.

Een bezwaar zal dit niet behoeven te zijn! Zij die omtrent die meesters meer willen weten kunnen zich hunne biografieën met geringe moeite en weinig kosten aanschaffen.

Laat mij dan eerst spreken over LOUIS SPOHR (1784—1859), den meester, die voor de ontwikkeling der toonkunst van groote beteekenis is geweest, grooter dan de jongere generatie — die vaak ondankbaar en onrechtvaardig is — wel beseft.

Als componist was SPOHR hoog-begaafd en zeer veelzijdig: hij schreef opera's (o.m. *Faust* en *Jessonda*), die belangrijk zijn voor de ontwikkeling der muzikaal-dramatische kunst in de romantische richting; symphonieën, die — nu, en niet ten onrechte op zij gelegd — in haren tijd eene belangrijke plaats in het concertleven vervulden; vioolconcerten, vol van eene aparte, intieme schoonheid (de Adagio's!), geschreven met eene kennis van 't karakter van het instrument die souverein mag worden genoemd.

Maar, dit laatste spreekt eigenlijk vanzelf! SPOHR was een der grootste violisten van zijn tijd, bestond zelfs in zijne jonge jaren — tijdens een verblijf in Italië — met eere een kampstrijd met PAGANINI, en was als leeraar een geboren genie. Wijs ik U ten slotte nog op zijne uitmuntende hoedanigheden als dirigent (SPOHR leidde de Opera te Weenen en te Frankfort a/M., en was daarna meer den dertig jaren werkzaam als hofkapelmeester te Kassel), dan hebben wij een volledig beeld van den grooten kunstenaar.

Eene nog belangrijker figuur is die van CARL

MARIA VON WEBER (1786—1826). WEBER kwam na een studietijd bij den Abt VOGLER (MEYERBEER was zijn medeleerling) en een onrustig zwervend leven, eindelijk als hofkapelmeester te Dresden. Daar regeerde, in alles wat de toonkunst betrof, nog steeds, en in volstrekte opperheerschappij, de Italiaansche richting, vertegenwoordigd door den oppermachtigen hofkapelmeester MORLACCHI, den verklaarden gunsteling van den koning. WEBER, Duitscher in zijn hart en geërgerd door het antinationale begunstigen van de Italiaansche muziek, heeft de Duitsche kunst hooggehouden en bevorderd, waar hij kon. Natuurlijk kostte dit strijd, en moest hij menige teleurstelling ondervinden; maar toch mocht hij de zege bevechten; eene overwinning zóó schitterend als de muziekgeschiedenis maar zelden heeft kunnen boeken. Die zegepraal bezorgde hem zijne opera *der Freischütz*.

De eerste voorstellingen vonden te Berlijn plaats; SPONTINI, die geen mededinger naast zich duldde, heeft geene poging onbeproefd gelaten, de opvoering te verijdelen; en toen dit niet mogelijk bleek, het succes zoo gering mogelijk te doen zijn. Dit gelukte hem niet! De *Freischütz* maakte een zegetocht door gansch Duitschland en was al spoedig de lievelings-opera van het publiek geworden. Den pianisten zal het ongetwijfeld interesseeren te vernemen dat WEBER — die een voortreffelijk, zeer virtuoos klavierspeler was — juist in de dagen voor de eerste *Freischütz*-voorstelling, zijn Concertstuk geschreven heeft.

Het succes van zijn *Freischütz*, eene romantische opera, in het kleinere genre, met tamelijk veel gesproken dialoog, wekte bij WEBER — zeer

begrijpelijk! — het verlangen eene echte „groote" opera te schrijven. Ter kwader ure kwam hij in aanraking met HELMINE VON CHEZY, eene eigenzinnige, onbeteekenende, zeer ijdele quasi-dichteres, die hem den tekst van eene opera *Euryanthe* aanbood. WEBER, aangetrokken door de romantische, vroeg-Middeleeuwsche omgeving waarin het stuk speelt, aanvaardde den tekst, die niet anders dan eene mislukking mag worden genoemd, en die de eenige oorzaak is, dat *Euryanthe* zich nimmer en nergens eene vaste plaats in het repertoire heeft kunnen veroveren.

Aan de muziek ligt dat niet! Zij is van eene groote, edele schoonheid, en wijst direct in de richting, later door RICHARD WAGNER met zooveel overtuiging ingeslagen. Nog één opera heeft WEBER geschreven: de *Oberon*, hem voor Londen besteld. Dààr heen gegaan om de voorbereiding en de eerste voorstellingen te leiden, is WEBER — die er zeer gevierd werd, maar die (in hooge mate tuberculeus) niet meer de kracht had om de inspanning, die van hem gevergd werd, te weerstaan — op 5 Juni 1826 gestorven.

Niet alleen als opera-componist is WEBER van beteekenis; onder zijne werken voor piano is nog veel te vinden wat nu nog het spelen en aanhooren waard is. Mogen al zijne twee pianoconcerten verouderd zijn, het Concertstuk voor piano met orkest heeft de frischheid der jeugd behouden. In zijne Sonate's is veel genietbaars; als studiemateriaal zijn zij van groote waarde. De kleinere stukken: het *Rondo brillant*, de *Polacca*, de *Variaties* zullen nog lang en gaarne gespeeld worden door de jonge pianistén die op hun instrument gaarne uiting geven aan, wat de

Duitscher zoo treffend noemt, „Spielfreudigkeit".

De Symphonieën van WEBER hebben voor goed afgedaan, evenals zijne Concerten voor een soloblaasinstrument.

Zijne specialiteit (als romanticus!) ligt in de muzikale wedergave van het bovennatuurlijke (de griezelig-nachtelijke tooneelen van de „Wolfschlucht" in den *Freischütz*; de elfen in *Oberon* enz. enz.)

Dat bovennatuurlijke vinden wij ook in de opera's van HEINRICH MARSCHNER (1796—1861); zijn *Hans Heiling* — een mensch-geworden koning van de geestenwereld — en zijn *Vampyr* — eene spookachtig-wreede persoonlijkheid — karakteriseeren muzikaal buitengewoon scherp die wezens uit de sprookjeswereld. Daarnaast had MARSCHNER eene bizondere begaving voor het muzikaal illustreeren van levendige volkstooneelen.

Ook hij heeft zich — evenmin als SPOHR en WEBER — uitsluitend bepaald tot de opera; hij schreef veel ensemble-muziek, een aantal mannenkoren en liederen voor ééne zangstem, die in zijn tijd veel gezongen werden maar nu totaal vergeten zijn. Zijne beste opera's, en daaronder vooral *Hans Heiling*, blijven hare waarde behouden.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wanneer wij spreken van *Hans Heiling*, dan denken wij aan den kunstenaar, voor wien de dichter — DEVRIENDT — den tekst geschreven heeft, maar die hem weigerde: aan FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809—1847). Er ligt iets tragisch' in, dat de componist, die in alle richtingen met zijne composities geluk had, zoo voortdurend zocht naar een goeden opera-tekst, er maar geen

vinden kon, en toen hem er een geboden werd, de goede kwaliteiten ervan niet kon waardeeren. Later zou MENDELSSOHN in EMANUEL GEIBEL den dichter vinden die hem — in *Loreley* — het gezochte schonk. Alweer tragiek! Het was hem niet gegeven dat werk te voleinden; hij stierf toen hij slechts eenige nummers voltooid had.

De jeugd van MENDELSSOHN doet denken aan die van MOZART! Kind van zeer vermogende ouders, (dit is het eenige onderscheid) toonde hij reeds zeer jong buitengewone gaven; zijne ouders wisten hem met wijsheid en liefde te leiden, gaven hem eene zorgvuldige opvoeding en zorgden er voor dat zijne veelzijdige talenten zich zooveel mogelijk, en geheel harmonisch ontwikkelden.

Op 17 jarigen leeftijd schreef MENDELSSOHN een meesterstuk, dat hij in zijn verder leven nooit meer heeft overtroffen: de Ouverture voor *a Midsummernightsdream* van Shakespeare. Ook dat stuk is — evenals de desbetreffende gedeelten van *Oberon* — eene proeve van elfen-muziek; daarin is MENDELSSOHN onovertroffen specialiteit, en laat hij zelfs WEBER verre achter zich. Niet allen weten dat die Ouverture een, op nog jeugdiger leeftijd ontworpen, voorganger heeft in het Scherzo van het (ten onrechte) zoo zelden gespeelde octet voor strijkinstrumenten. Daarin heeft MENDELSSOHN willen weergeven stemming en indruk bij hem gewekt door de volgende dichtregelen uit *Faust* van Goethe:

„Wolkenflug und Nebelflor
„Erhellen sich von oben,
„Luft im Laub und Wind im Rohr
„Und Alles ist zerstoben."

Wel zegt RICH. WAGNER dat MENDELSSOHN geene elfen maar muggen schildert, maar zijn antisemitisme maakt hem hier onredelijk.

MENDELSSOHN is tevens de schepper van het soort kleine pianostukken, die hij — de titel is reeds een vondst! — „*Lieder ohne Worte*" noemt. Mogen zij al gelijk hebben, die er op wijzen dat eigenlijk SCHUBERT dit genre in de wereld bracht, zij zullen toch willen toegeven dat die *Lieder ohne Worte* enkele hoedanigheden vertoonen, die ze van de andere muziek onderscheiden.

Maar niet in zijne composities alleen schuilt zijne beteekenis! MENDELSSOHN was ook een pianist van hoogen rang. Zijne pianostukken toonen — in het passagewerk — eene bizondere, hem eigene techniek, die — wij moeten het erkennen — wel eens (maar zeker niet immer!) leidt tot zinledig klankenspel, maar toch de bekoring heeft van fijne, luchtige sierlijkheid.

Den componist MENDELSSOHN mag nog eene groote verdienste worden aangerekend: de herleving van het Oratorium in den geest van BACH. Wij denken hier aan zijn *Paulus* en *Elias*, en worden, door het noemen van den naam BACH, herinnerd aan de groote daad door MENDELSSOHN op 20 jarigen leeftijd verricht: de uitvoering van de *Mattheus-Passion* te Berlijn, de eerste wederopvoering sedert den dood van BACH.

Het tegenwoordige geslacht is, ten opzichte van de muziek van MENDELSSOHN niet strikt rechtvaardig: verschillende van zijne werken worden ten onrechte verwaarloosd. 't Worde toegegeven: vele van zijne composities zijn slechts klankverbindingen, waaraan elke diepere zin ontbreekt; gevolgen van zijn gemakkelijk hanteeren van den

muzikalen vorm en van zijn sterk springende melodische bron. Maar — aan den anderen kant — daar zijn er die hun recht van bestaan op schitterende wijs handhaven. Ik wijs nog eens op zijne Sommernachtstraum-Ouverture, en daarnaast op het Vioolconcert, dat met die van BEETHOVEN, BRAHMS en BRUCH nog steeds het repertoire beheerscht; op zijne 3e en 4e Symphonie, die eveneens nog steeds het uitvoeren waard zijn. Laat ons het erkennen: alles bijeengenomen was MENDELSSOHN een kunstenaar van groote beteekenis.

Hebben wij zooeven getracht eenen te gering geschatten kunstenaar te hergeven wat hem toekomt, nu moeten wij spreken over een die n.m.m. in sommige opzichten overschat wordt; over ROBERT SCHUMANN (1810—1856).

Deze overschatting kan gerust worden erkend, zelfs al is men 't eens met RIEMANN, die SCHUMANN kenschetst als „een der meest poëtische figuren „van de Muziekgeschiedenis".

Hij werd toonkunstenaar tegen den zin van zijne moeder. Aanvankelijk was het zijne bedoeling pianist te worden; hij studeerde bij FRIEDR. WIECK (een geniaal zonderling, maar een paedagoog van buitengewone gaven!) en had reeds eene vrij groote virtuositeit verworven, toen eene verlamming van een vinger — gevolg van onoordeelkundig toegepaste technische oefeningen, en experimenten met mechanische middelen, die door rekken van de spieren de spanning van de hand moesten vergrooten — hem noodzaakte die studie op te geven. SCHUMANN wijdde zich toen geheel aan de compositie en richtte tevens een

muziek-tijdschrift op. Als redacteur daarvan toonde hij een schrijver van smaak en vernuft te zijn; een criticus wiens geschriften nu nog mogen gelden als modellen van zakelijke, humane en toch gestrenge beoordeeling. De meeste van de door hem, voor dat tijdschrift geschreven opstellen, zijn samengevoegd in zijne „Gesammelte Schriften"; zij vormen eene verkwikkende tegenstelling met veel van wat ons heden ten dage als „muzikale critiek" geboden wordt.

SCHUMANN, een groot bewonderaar van den, in zijn tijd veel gelezen en hooggeschatten JEAN PAUL, toont zeer onder den invloed van dien schrijver te staan. Evenals deze is hij gevoelig, dwepend, sterk-subjectief.

Hij gaf in zijne critieken uiting aan de twee verschillende naturen die hij in zich voelde, en personifiëerde in *Florestan* zijne onstuimigheid en zijnen hartstocht, in *Eusebius* zijne innigheid en zijne teere gevoelens. De meeste van zijne critieken zijn met één der beide namen geteekend; sommige zijn opgezet als eene gedachtenwisseling tusschen de beide individuen; in enkele komt nog een derde karakter voor: Meister RARO, die het koele verstand en het nuchtere oordeel vertegenwoordigt.

De wetenschap dat SCHUMANN pianist wilde worden, verklaart dat zijne eerste werken (ruim twintig) alle piano-stukken zijn. Daarin ligt wel zijne grootste kracht; daarmee heeft hij zijn beste werk geleverd. Voor grootere werken schiet zijne scheppingskracht te kort. Zijne Symphonieën lijden in de eerste plaats onder de minder welgelukte instrumentatie en den tamelijk gebrekkigen vorm; vooral de „doorwerkingen" zijn zwak

en weinig beteekenend. Die zwakke zijden erkennend, moeten wij toch toegeven dat zij ook veel moois bevatten, o.a. het Adagio der eerste, de beide middelste gedeelten der tweede Symphonie. Tot zijne allerbeste composities behooren zijne liederen. Daarmee heeft hij zeker verdiend te worden genoemd „de meest poëtische figuur!"

Over één groot werk van zijne hand dient nog gesproken, over de opera *Genoveva*. SCHUMANN heeft — evenals MENDELSSOHN — steeds gezocht naar een geschikten opera-tekst — maar er nooit een gevonden. De teksten die hem werden aangeboden wees hij terug, in de meening dat zij niet geschikt waren om te worden gecomponeerd. Wij, die hem kennen in zijn gansche werk, wij begrijpen, dat hij zoo aarzelde, omdat hij onbewust gevoelde, niet de gaven voor de dramatische compositie te bezitten. Toen hij eindelijk *Genoveva* koos, bleek zij eene mislukking te zijn. Toch had die opera ééne bizonderheid: zij is niet meer eene zoogen. „nummer-opera" maar geheel „doorgecomponeerd".

Daarmee had SCHUMANN eene schrede gedaan op den weg van hem, die juist in de laatste levensjaren van SCHUMANN en MENDELSSOHN als ster aan den hemel der dramatische kunst begon te glanzen en met wien zij — op dat gebied — toch nooit hadden kunnen wedijveren: RICHARD WAGNER.

Literatuur:

A. REISSMANN: Gluck, sein Leben und seine Werke.
JUL. TIERSOT: Gluck (les Maîtres de la Musique) — Paris: Félix Alcan.
R. HOHENEMSER: L. Cherubini, sein Leben und seine Werke.

R. WAGNER: Erinnerungen an Spontini (Ges. Schriften, Dl. V) — Leipzig: W. Fritzsch.
PH. SPITTA: Spontini in Berlin — (Zur Musik) — Berlin: Gebr. Paetel.
E. DEVRIENT: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.
W. A. LAMPADIUS: Felix Mendelssohn-Bartholdy — Leipzig: F. E. C. Leuckart.
SEB. HENSEL: Die Familie Mendelssohn — Berlin: W. Behr.
Biografieën van ROB. SCHUMANN, van:
W. J. VON WASELIEWSKY — Leipzig: Breitkopf und Härtel.
H. REIMANN — Leipzig: Ed. Peters.
A. REISSMANN.
F. G. JANSEN: die Davidsbündler — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

ELFDE VOORDRACHT

RICHARD WAGNER — DE PROGRAMMAMUZIEK — BERLIOZ, LISZT EN HUNNE NAVOLGERS.

G. T.

Wij hebben ons thans bezig te houden met den man, dien RIEMANN noemt: „den grootsten dramatischen componist der 19e eeuw, en — zonder twijfel — een der energiekste en meest gecentreerde muzikale denkers van alle tijden", met RICHARD WAGNER. Dit is eene figuur, belangrijk genoeg om haar levensloop op den voet te volgen, vooral omdat leven en werken zoo innig samenhangen; omdat zoo duidelijk aan te toonen is, hoe WAGNER's levensomstandigheden zijne werken hebben beïnvloed; hoe hij, rijper wordend als mensch, met ieder volgend werk een rijkere en meer belangrijke schepping levert.

WAGNER — in 1813 geboren — verloor zijnen vader, een politie-beambte, toen hij anderhalf jaar oud was. Zijne moeder hertrouwde met den acteur en schrijver van tooneelstukken, LUDWIG GEYER, maar ook deze stierf reeds in 1821.

Het kind groeide op, ging in Dresden ter school en toonde aanvankelijk eene sterke neiging voor het theater te schrijven. Als gymnasiast ontwierp hij een tooneelstuk, waarin alle personen reeds in het eerste bedrijf, op natuurlijke of gewelddadige wijs, den dood vonden; hij was dus genoodzaakt ze in de volgende bedrijven als geesten te laten terugkeeren.

In den tijd dat WAGNER het gymnasium bezocht, genoot hij piano-onderwijs van den organist GOTTLIEB MÜLLER; toen hij zich als student bij de filosofische faculteit had laten inschrijven, onderrichtte WEINLIG — in zijn tijd een man van beteekenis — hem in het contrapunt. De composities die toen ontstonden, zijn: eene Sonate, eene Polonaise en eene Fantaisie voor piano; een Strijkkwartet en vier Ouvertures voor orkest. Verder nog eene Symphonie en zeven nummers uit Faust van Goethe. Geen van die stukken toont eenige persoonlijke of bizondere eigenschap; niemand zal, na ze te hebben gehoord, hebben durven voorspellen dat de auteur zulk een baanbrekend genie zou blijken te zijn. Wat in die muziek opvalt, is de zekerheid waarmee ze ontworpen en neergeschreven is. Ze is nergens onhandig, overal conventioneel, maar toch schemert hier-en-daar iets door, wat even van 't zéér-gewone afwijkt.

Van 1833 dateert de schets van eene opera „*die Hochzeit*", die niet uitgewerkt werd (slechts drie nummers zijn bewaard gebleven) omdat WAGNER's zuster — ervaren en geroutineerd tooneelspeelster — het onderwerp onvoorwaardelijk afkeurde.

In 't zelfde jaar ging WAGNER naar Würzburg, waar zijn oudere broeder ALBERT, als zanger en tooneelspeler werkzaam was; daar dichtte en componeerde hij de opera „*die Feeën*". Hij bood ze te vergeefs in Leipzig ter opvoering aan; eerst in 1888, dus vijf jaren na zijn dood, vond te München de eerste voorstelling plaats. Toen had, natuurlijk, het werk alle actualiteit verloren, en mocht het alleen nog als historische merkwaardigheid worden beschouwd.

In 1834 vinden wij WAGNER als opera-kapelmeester te Maagdenburg. Daar bracht hij, in 1836, onder de meest ongunstige voorwaarden, zijne opera „*das Liebesverbot*" ten tooneele. De voorstelling vond plaats aan 't eind van het seizoen, was volstrekt onvoldoende voorbereid, en beteekende voor den dichter-componist het tegendeel van een succes. Onmiddellijk na die voorstelling, werd het gezelschap ontbonden, en verspreidden de leden zich naar alle hemelstreken. WAGNER en de zangeres MINNA PLANER, met wie hij zich verloofd had, vonden een engagement aan de opera te Königsberg. Daar trouwden zij. Kort daarna werd het faillissement van de directie uitgesproken; wederom verloor WAGNER zijne plaats als kapelmeester, en wederom moest hij naar een anderen werkkring uitzien. Hij vond dien, in 't najaar van 1837, aan de opera te Riga. In dien tijd ontstonden zijn Ouvertures: „*Rule Brittannia*" en „*Columbus*".

In het laatstgenoemde werk — uit den aard der zaak een „zeestuk" — is voor 't eerst iets te vinden wat op den lateren, den grooten WAGNER wijst: pogingen tot het weergeven van storm- en zee-indrukken, die eerst later in de Ouverture van den „Fliegende Holländer" tot welslagen zullen leiden.

Maar voor hij zoover is, zal WAGNER de verschrikkingen van zee en stormweer nog aan den lijve ondervinden!

In 1839 staakt HOLTEI, de directeur van den schouwburg te Riga, geheel onverwacht de exploitatie van de opera. Weer staat WAGNER zonder middelen van bestaan. Hij vat het koene besluit naar Parijs te gaan, daar eene groote opera te

schrijven, den steun en de voorspraak van MEYERBEER in te roepen, en zoo tot roem, eer en rijkdom te komen. Hij gaat, met zijne vrouw en een grooten New-Foundland'schen hond scheep naar Londen, wordt overvallen door zulk hevig stormweer dat hij ter nauwernood aan een schipbreuk ontsnapt, en komt eindelijk over Londen en Boulogne (waar MEYERBEER hem allervriendelijkst tegemoet komt) te Parijs aan. Daar, in de hoofdstad van Frankrijk, heeft RICHARD WAGNER de moeielijkste jaren van zijn leven doorgebracht. Zorgen, honger en gebrek waren zijn deel; om in zijn onderhoud en dat van zijne vrouw te voorzien, moest hij allerlei minderwaardigen arbeid verrichten. Hij componeerde Fransche romances, vervaardigde arrangementen van allerlei aard, zelfs voor cornet-à-pistons, schreef het klavier-uittreksel van „*la Reine de Chypre*" van HALÉVY, en leverde verslagen voor allerlei bladen. Dit laatste had ten gevolge, dat hij dikwijls de opera-voorstellingen moest bijwonen; daardoor werd zijne kennis van de tooneeltoestanden verrijkt, zijn blik verruimd, zijne ervaring grooter. Dat is merkbaar aan zijne volgende Opera: *Rienzi, der letzte der Tribunen.*

WAGNER, die zijn leven lang een ijverig lezer geweest is, zocht steeds naar belangrijke lectuur, en leerde te Parijs de werken van BULWER (Lord LYTTON) kennen. Vooral de, in 1835 verschenen, *Rienzi* maakte indruk op hem. Zijn scherp ontwikkeld gevoel voor het tooneelmatige, deed hem duidelijk onderscheiden wat die roman aan theatrale effecten bevatte; hij schreef naar dat boek een opera-tekst in vijf bedrijven, dien hij componeerde, geheel in den trant der Fransche

„groote opera" waarvan MEYERBEER het type had vastgesteld. Pogingen, den *Rienzi* te Parijs opgevoerd te krijgen, mochten WAGNER — den onbekenden toonkunstenaar — niet gelukken. Hij had middelerwijl ook reeds zijn *Fliegende Holländer* geschreven, trachtte ook dit werk ten tooneele te brengen en slaagde evenmin.

Wel vond de directie van de Opera den tekst en het onderwerp zeer geschikt; zij bood WAGNER een bescheiden bedrag ('tgeen deze in zijne benarde omstandigheden wel moest aannemen), waardoor zij het recht verwierf den tekst in 't Fransch te doen vertalen, en de compositie van die vertaling aan een toondichter van hare keuze op te dragen.

Die keus viel op een zekeren DIETSCH, een onbeduidend individu, en zoo heeft de wereld de curiositeit beleefd, dat de *Fliegende Holländer* — tekst van WAGNER en muziek van DIETSCH — opgevoerd is, eenige jaren voordat het origineele werk op de planken kwam.

Daar viel plotseling een lichtstraal op 't pad van den veelbeproefden kunstenaar! MEYERBEER — men onthoude dit! — had zijn invloed doen gelden, en was er in geslaagd den intendant van de Kon. Opera te Dresden te bewegen, de *Rienzi* aan te nemen. Tegelijkertijd beloofde de Opera te Berlijn de *Holländer* op te voeren. Alle aanleiding dus voor WAGNER om naar Duitschland terug te keeren. Hij houdt zelf de voorbereidende repetities van zijn *Rienzi*, leidt ook de eerste voorstellingen, en oogst zóóveel bijval dat hij daarin aanleiding vindt zijn *Holländer* van Berlijn terug te vragen, om ook van die Opera de eerste opvoering aan Dresden te gunnen.

Nog een ander, belangrijk gevolg had het succes van *Rienzi* voor den componist: hij werd benoemd tot hof-kapelmeester en vervulde dus van toen af de plaats, die de, door hem zoo hoog vereerde, WEBER vroeger ingenomen had.

Wanneer hierboven van *Rienzi* en *Holländer* in éénen adem gesproken is, mag dit niet aanleiding geven tot de misvatting dat de beide werken eenige overeenkomst met elkander zouden hebben. Integendeel! Zij zijn door eene breede klove gescheiden! Is *Rienzi* — 't werd hiervoor reeds gezegd — nog geheel geschreven in den trant van MEYERBEER, in den *Fliegende Holländer* is reeds de hervormer aan het woord. Voor 't eerst vinden wij de — zij 't ook nog niet geheel consequente — toepassing van het „Leidmotief".

Men weet dat hiermede wordt bedoeld eene muzikale gedachte, die een persoon, een begrip vertegenwoordigt, en die in 't orkest weerklinkt telkens wanneer de bedoelde persoon ten tooneele verschijnt of in den tekst genoemd wordt; die gehoord wordt, iederen keer wanneer in den tekst sprake is van het begrip dat zij verklanken moet. Die gedachte, dat motief zal niet steeds in denzelfden vorm weerkeeren, maar even vaak gevariëerd en naar de omstandigheden gewijzigd, als de persoon of het begrip, waar 't om gaat, in andere hoedanigheid optreedt of vermeld wordt. Hier worde er op gewezen dat het Leidmotief niet is eene vinding van WAGNER. Straks, wanneer over HECTOR BERLIOZ zal worden gesproken, komen wij nader daarop terug.

Van af de opvoering van den *Holländer* dagteekent de scheiding in twee partijen. Van toen af gold de leus: vóór of tegen WAGNER, werd de

strijd aangebonden die vaak gestreden is met eene felheid welke ons, die na een tijdperk van bijna tachtig jaren er op terugzien, onverklaarbaar schijnt. En, zooals 't herhaaldelijk gegaan is, ging 't ook hier: de onbevooroordeelde hoorder gaf zich gevangen en ging met den toondichter mee, de vakman (uitzonderingen daargelaten!) bood tegenstand en streed tegen wat hij beschouwde als een verstoren van zijne rust, als een inbreuk op zijne rechten.

— — — — — — — — — — — — — — —

In de jaren die WAGNER te Dresden doorbracht, ontwikkelde hij zich tot een dirigent van buitengewone hoedanigheden. Zijne vertolking van de muziekdrama's van GLUCK (die hij, om ze te zuiveren van de onder REISSIGER en andere kapelmeesters ingeslopen slordigheden, geheel nieuw moest bewerken en instudeeren) herstelde die meesterwerken weer in hun ouden roem; zijne uitvoering van de negende Symphonie was een triomf voor het werk en voor de uitvoerenden. Te Dresden beleefde *Tannhäuser* zijne eerste opvoering; bovendien schreef WAGNER daar den tekst van zijn *Lohengrin* en maakte hij de eerste ontwerpen van de *Meistersinger* en van den *Ring des Nibelungen*. Ook *das Liebesmahl der Apostel*, eene groote cantate voor mannenstemmen en orkest, is daar gecomponeerd.

Al wijdde WAGNER zich met de grootste toewijding aan de taak, die hij te vervullen had; al streefde hij er naar dat elke, door hem geleide, voorstelling de volmaaktheid zoo dicht mogelijk nabij kwam, toch wekten de omstandigheden waaronder hij arbeiden moest een steeds groeienden tegenzin; en steeds vaster werd zijn besluit,

zijn post te verlaten, zoodra hem dit zou mogelijk zijn. Want, ofschoon hij trachtte de hervormingen die hij noodig achtte te doen invoeren, en zelf aan de regeering aanbood, een „Ontwerp van „een Nationaal Theater voor het Koninkrijk Sak„sen", verwachtte hij wel dat al die arbeid vergeefsch zou zijn. Dit kwam ook zoo uit: er werd eenvoudig geen acht op geslagen!

Dat alles wekte bij WAGNER eene verklaarbare verbittering, en die verbittering zal wel een der aanleidingen zijn geweest voor zijn deelnemen aan den opstand van 1848.

Het juiste hiervan is nog niet bekend, en zal ook wel niet aan 't licht komen. Wat WAGNER zelf er over vertelt in zijne auto-biografie „*Mein Leben*" lijkt „pasklaar" te zijn gemaakt voor zijne omgeving, en de verhalen van andere schrijvers loopen zóózeer uiteen, dat de waarheid moeielijk te onderscheiden is. Hoe 't zij, WAGNER schijnt in dien opstand toch wel een actief aandeel te hebben genomen, want de regeering gelastte zijne inhechtenisneming. Hij wist zich door eene overhaaste vlucht te redden, maar werd bij verstek veroordeeld en vogelvrij verklaard.

De vluchteling nam zijn weg over Weimar waar hij LISZT leerde kennen en de grondslag gelegd werd voor de vriendschap, die de beide groote mannen zoo innig verbond. WAGNER hoorde daar, in 't hoftheater, eene repetitie van zijn *Tannhäuser* en was verrukt over de opvatting en de vertolking van LISZT, dien hij zijn „tweede ik" noemde.

Alweer wilde WAGNER Parijs tot woonplaats kiezen, in de verwachting dat hij daar 't gemakkelijkst als componist zou slagen, maar verschil-

lende omstandigheden verijdelden dit plan. Naar Duitschland terug te keeren was onmogelijk! Hij zou onmiddellijk gevangen genomen, en zoo hij op Saksisch grondgebied kwam, doodgeschoten worden. Daarom ging hij naar Zwitserland, om zich te Zürich te vestigen.

In de lange jaren van zijn verblijf te Zürich ontstonden de filosofische geschriften waarin WAGNER zijne geloofsbelijdenis als kunstenaar neergelegd heeft, en uitvoerig zijne opvattingen van de kunst in 't algemeen, en de dramatisch-muzikale kunst in 't bizonder uitspreekt. Zoo verscheen in 1849 „*die Kunst und die Revolution*", in 1850 volgden „*das Kunstwerk der Zukunft*" en „*Kunst und Klima*" terwijl in 't volgend jaar nog het licht zagen „*Oper und Drama*" en „*Eine Mit-theilung an meine Freunde — Autobiografisches und Autokritisches*".

Al schrijvend aan die zwaarwichtige verhandelingen had WAGNER — voor zich zelf — vorm gegeven aan de nieuwe denkbeelden die hem reeds lang in 't brein woelden, en voltrok zich in hem de hervorming, die haar stempel drukt op zijne werken uit de laatste helft van zijn leven. Het eerste resultaat van dien omkeer is, de in 1853 in druk verschenen, volledige tekst van den „*Ring des Nibelungen*".

Het gedwongen verblijf in den vreemde had tengevolge, dat WAGNER zijn *Lohengrin*, dien hij reeds in 1847 geschreven had, en die drie jaren later door LISZT te Weimar was opgevoerd, niet te hooren kreeg. Want wel zorgde LISZT, in zijne onbaatzuchtige vriendschap ervoor, dat de groote Duitsche opera's den *Lohengrin* in haar repertoire opnamen, maar den banneling was met de

mogelijkheid Duitsch grondgebied te betreden, ook de gelegenheid zijne opera te zien en te hooren ontzegd.

Toch werd zijn roem gestadig grooter, men erkende zijne autoriteit. Bewijs hiervoor is, dat de *Philharmonie Society* te Londen hem in 1855 engageerde om eene reeks van concerten te leiden. In zijne brieven teekent WAGNER een levendig beeld van de Engelsche muziektoestanden uit dien tijd, beschrijft hij de meer negatieve dan positieve hoedanigheden van 't orkest, en klaagt vooral bitter over het absoluut gebrek aan nuanceervermogen, over het „slappe, vervelende, eeuwigdurende mezza-forte" dat het eenige kenmerk was van 't spel der orkestleden. Dat WAGNER met zijne ontembare energie en zijne, door geen dam tegen te houden, stuwkracht dat orkest geheel hervormde, en dat het laatste van de reeks concerten een ware triomf was, kunnen wij uit de berichten van zijne tijdgenooten opmaken.

In 1860 zien wij WAGNER wederom te Parijs en ook te Brussel; hij organiseert voor eigen rekening een drietal concerten in de Salle Ventadour, die een deficit van 10.000 franken opleveren. Toch brachten die concerten hem een voordeel: de Groote Opera nam *Tannhäuser* ter opvoering aan. Of liever, op 't oogenblik dat het scheen dat WAGNER zou moeten zwichten voor de kliek die de opvoering wilde verijdelen, slaagde de vorstin METTERNICH — de echtgenoote van den Oostenrijkschen gezant — erin, keizer NAPOLEON III voor 't geval te interesseeren. Zelf on-, bijna antimuzikaal, en dus voor de kunst van WAGNER volstrekt onverschillig, vaardigde NAPOLEON, alleen om de bekoorlijke Oostenrijksche een ge-

noegen te doen, het bevel uit, dat de Groote Opera *Tannhäuser* moest uitvoeren, en dat al 't noodige, in den volsten zin des woords, ter beschikking van den componist moest worden gesteld.

WAGNER werkte het eerste bedrijf gedeeltelijk om (hij laschte de groote „Venusberg-scène" in) en wierp zich met alle kracht op de repetities, waarvan meer den zeventig gehouden werden, en die hem, door de weinig voorkomende houding van de medewerkenden, menige kwelling bereidden. Toen eindelijk de eerste voorstellingen plaats vonden, bleek de „jeunesse dorée" van Parijs, die van eene opera zonder het traditioneele ballet niets weten wilde, een geweldig kabaal te hebben voorbereid. Het ging in die eerste voorstelling Spaansch toe; ook de tweede en derde hadden nog zeer onder de intriges te lijden. Baloorig geworden, nam WAGNER na de derde voorstelling zijne Opera terug. Dat was jammer, want hij zou 't hebben gewonnen! De welgezinde opera-bezoekers waren van den aanvang af gunstig, bijna geestdriftig gestemd, en zouden, op den duur, wel de overhand hebben behouden.

In het jaar 1860 publiceerde WAGNER zijne brochure „Zukunftmusik", een titel waaruit de tegenstanders gif zogen. Zij lanceerden de uitdrukking „toekomstmuziek" om daarmee de kunst van WAGNER te karakteriseeren, begingen daarmee een onrecht aan den kunstenaar en bevorderden ten zeerste het wanbegrip dat te zijnen opzichte toch reeds zoo krachtig voortwoekerde.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Eindelijk kwam voor WAGNER het lang verbeide oogenblik dat hem weer de poorten van 't vader-

land zou openen: de amnestie en daarmee de vrije beweging door gansch Duitschland. Dadelijk trachtte hij dit aan zijn werk te doen ten goede komen. Hij bood zijn, inmiddels voltooide, *Tristan und Isolde* aan verschillende theaters aan; met Weenen en Karlsruhe kwam hij tot overeenstemming. Toch zou voorloopig van eene voorstelling van *Tristan* niets komen; de zangers en zangeressen, die geheel vreemd stonden tegenover den volstrekt nieuwen stijl van 't werk, zetten hunne traagheid om in tegenwerking, en wonnen 't zelfs van de energie en 't doorzettingsvermogen van den meester. In die dagen is ook het praatje van de „onuitvoerbaarheid" van den *Tristan* ontstaan. In 1862 woonde WAGNER een tijd lang te Biebrich aan den Rijn; daar componeerde hij een groot gedeelte van zijn „*Meistersinger*"; concerten te Praag en te Petersburg onderbraken dien arbeid; in 1863 werd hij te Weenen weer voortgezet en voltooid.

Het wekt bewondering voor de kracht van zijn genie dat WAGNER in staat was een kunstwerk als de *Meistersinger*, te ontwerpen en te voltooien in een tijd dat de zorgen om het bestaan hem verpletterend zwaar drukten. Eindelijk, in 1864, was hij ten einde raad! Zijne schulden waren hem boven 't hoofd gegroeid; waarheen hij zich wendde, overal stuitte hij op onoverwinnelijke moeielijkheden. Toen vatte hij 't besluit, een tijd lang spoorloos te verdwijnen, en toen werd ook weer aan hem bewezen dat in den hoogsten nood de redding 't meest nabij is.

— — — — — — — — — — — — — — — —

In Beieren was de oude koning overleden, en opgevolgd door den jongen, idealistischen en

kunstlievenden LODEWIJK II. Deze had, reeds als jongeling, eene groote bewondering gevoeld voor WAGNER en zijne werken, en het voornemen opgevat den meester met alle kracht te steunen, zoodra hij zelf over de koninklijke macht zou kunnen beschikken. Zijn woord getrouw, zond hij kort nadat hij aan de regeering was gekomen, een van zijne hovelingen naar WAGNER, die den kunstenaar vindt, juist toen deze aan zijn plan, uit Stuttgart met stille trom te verdwijnen, zou gevolg geven. De afgezant zegt hem dat de koning hem naar München roept, om hem steeds in zijne onmiddellijke nabijheid te weten, en eene villa aan de Starnberger-See tot zijne beschikking stelt, waar hij rustig zal kunnen arbeiden.

Het scheen dat voor WAGNER een glorieuse tijd zou aanbreken. Hij genoot het volle vertrouwen en de onbeperkte gunst van den koning, die hem alle middelen toestond om zijne denkbeelden te verwezenlijken. Zoo werd, op WAGNER's raad, in 1865 HANS VON BÜLOW benoemd tot hofpianist, later tot leider der Koninklijke Muziekschool (die geheel zou worden hervormd naar de plannen van WAGNER) en tevens tot Kapelmeester aan het hoftheater. Een van zijne eerste groote daden in de laatstgenoemde hoedanigheid, was de opvoering van *Tristan* (1865), eene gebeurtenis die voor de vrienden en aanhangers van den meester aanleiding tot geestdriftige vreugde was, maar die zijne vijanden tot steeds feller tegenstand prikkelde.

Want eene groote partij te München was ten opzichte van WAGNER zeer vijandig gestemd; de kerkelijke en conservatieve kringen zetten eene beweging tegen hem op touw, waarbij zij niet

schroomden zich van de laagste middelen te bedienen om hun doel, den val van den gehaten gunsteling van hunnen koning, te bereiken.

WAGNER moet zwichten! Kort na de opvoering van *Tristan* verlaat hij München en vestigt zich te Triebschen bij Luzern, waar hij de *Meistersinger* voltooit en rustig aan den *Ring des Nibelungen* verder arbeidt.

In die jaren valt nog eene gebeurtenis, van vèrstrekkenden invloed op het verdere leven van WAGNER: zijn huwelijk met COSIMA LISZT, de gescheiden echtgenoote van HANS VON BÜLOW. Hier dient dan tevens te worden gewaagd van de vrouw die WAGNER tijdens zijn verblijf te Luzern had leeren kennen, die zijn gansche zieleleven jaren lang vervulde, die de directe aanleiding was, de onmiddellijke inspiratie wekte, tot het dichten en componeeren van *Tristan und Isolde*: MATHILDE WESENDONK.

Het moet worden erkend, WAGNER was in de keus van zijne eerste vrouw niet gelukkig geweest, en 't behoeft niet overdreven te heeten wanneer wij beweren dat zelden een tweetal echtelieden slechter bij elkander paste dan hij en MINNA PLANER. Zij was niet in staat de beteekenis van den kunstenaar met wien zij door 't leven gaan moest, te beseffen; zij kwelde hem met aansporingen, toch liever weer eens eene opera in den trant van *Rienzi* te schrijven, omdat het publiek die veel mooier vond. Bovendien miste zij alle zelfbeheersching en uitte zich in dolle driftbuien, vooral dan, wanneer zij (en niet steeds ten onrechte) meende aanleiding tot jaloerschheid te hebben. Dat zij eene ware genegenheid voor WAGNER koesterde is zeker; de jaren in kom-

mer en zorgen te Parijs doorgebracht, waarin zij het harde lot blijmoedig met hem deelde, zijn daarvan het bewijs. De naturen waren echter zóó verschillend, dat algeheele overeenstemming onbereikbaar moest zijn, en dit leidde tot het onvermijdelijke: een vrijwillig gescheiden leven.

Toen, in de eenzaamheid te Zürich, leerde WAGNER MATHILDE WESENDONK kennen! In haar was alles belichaamd, wat hem als het vrouwelijk ideaal voor den geest zweefde; in haar vond hij eene gelijkgestemde ziel, die hem volkomen begreep, een geest die in staat was de vlucht van den zijnen te volgen.

Zoo ontstond eene verhouding, waarvan de ware aard wel nooit geheel bekend zal worden, maar die zich zeker kenmerkte door een hoog-verheven idealisme; idealisme dat een der meest grootsche en diepst doorvoelde dramatische kunstwerken die ooit geschapen zijn, deed ontstaan.

COSIMA LISZT, de derde vrouw die in 't leven van WAGNER eene belangrijke rol gespeeld heeft, is de dochter van FRANZ LISZT, den trouwen, onbaatzuchtigen, offervaardigen vriend, die voor de verspreiding van 't werk van WAGNER meer gedaan heeft dan iemand ter wereld. COSIMA, grootgebracht in eenen kring waar de bewondering van den grooten dramatischen componist een geloofsartikel was, bovendien geëxalteerd van aard en in 't huwelijk verbonden met eenen man bij wien zij slecht paste, kwam, toen zij te München voortdurend met WAGNER in aanraking gebracht werd, sterk onder de bekoring van zijne persoonlijkheid. Zij was hem behulpzaam bij zijnen arbeid (groote verstandelijke ontwikkeling en uitgebreide talenkennis maakten haar daartoe

uitermate geschikt), leerde hem nader kennen en vatte eene genegenheid voor hem op, die uitgroeide tot eenen laaienden hartstocht en haar er toe bracht, alle banden te verbreken, haren echtgenoot te verlaten en haar verdere leven aan dat van WAGNER te verbinden.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Eindelijk was het werk dat — zooals wij weten — WAGNER reeds twintig jaren vroeger ontworpen had: *die Meistersinger von Nürnberg*, voltooid. Na eene uiterst zorgvuldige voorbereiding (de vele en groote moeielijkheden en de nieuwe stijl vereischten een buitengewoon intensief studeeren) voerde HANS VON BÜLOW het in 1868 te München op. De aanhangers van WAGNER zagen in die nieuwe vrucht van zijn genie een van zijne meest volmaakte scheppingen; de tegenstanders verguisden het. Nu, vijftig jaren na de eerste voorstellingen, weten wij allen dat de voorstanders in 't gelijk zijn gesteld: geen werk van WAGNER kan zich in populariteit met de *Meistersinger* meten.

Rusteloos voortarbeidend, zag WAGNER de voltooiing naderen van, wat hij zelf als zijn levenswerk beschouwde, den *Ring des Nibelungen*. Eene opvoering van het voorspel: *Rheingold* (22 September 1869 te München) vond zooveel bijval, dat het scheen alsof de grootsche plannen die WAGNER in verband met zijn *Nibelungen* koesterde, zouden worden verwezenlijkt. Hij stelde zich voor dat zijn „*Ring*" niet zou worden gespeeld op de gewone Opera-tooneelen, maar dat, in een opzettelijk daarvoor te stichten gebouw feestelijke voorstellingen zouden worden gegeven;

voorstellingen, bezocht door belangstellenden, die hun dagelijksch werk ervoor opzij zettend en ontrukt aan de sleur en zorgen van het leven, in volle ontvankelijkheid het kunstwerk in zich konden opnemen.

De koning van Beieren juichte die plannen toe, wilde tot de verwezenlijking bijdragen. Een ontwerp van het gebouw werd gemaakt door den architect SEMPER, en 't scheelde weinig of München had bij de vele tempels aan de beeldende kunst gewijd, ook nog dit „Festspielhaus" zien verrijzen.

Maar de reactie stak het hoofd weer op. Openbare protesten en geheime intriges deden het plan mislukken. Daarom had WAGNER 't nog niet opgegeven! Hij vond in het rustige landstadje Bayreuth de geschikte plaats, trok in 1871 daarheen, mocht reeds het volgend jaar de eerste steenlegging beleven, en bereikte eindelijk — na tallooze bijna onoverkomelijke moeielijkheden van materieelen en geldelijken aard te hebben overwonnen — in 1876 zijn doel: eene — nog tweemaal herhaalde — volledige opvoering van het gansche werk, in een speciaal voor dat doel ingericht gebouw.

Was het resultaat in artistiek opzicht schitterend, daartegenover stond een reusachtig te kort waarvan de dekking WAGNER groote zorg baarde. Hij zag zich genoodzaakt zijn beginsel te verzaken, en stond, omdat hij geld maken moest, het recht van opvoering af aan ANGELO NEUMANN, den leider van de opera te Leipzig (daarvóór te Pesth) die met een zorgvuldig samengesteld gezelschap in de voornaamste plaatsen van Europa voorstellingen gaf.

Parsifal, het laatste werk van WAGNER, werd in 1882 te Bayreuth voor 't eerst opgevoerd; hij mocht dit nog beleven; op 13 Februari 1883 werd hij, te Venetië, door een plotselingen dood uit het leven weggenomen.

Zijne erfgenamen hebben Bayreuth beschouwd als een hun toevertrouwd heilig goed, en het bestuurd in zijnen geest. Mag het al waar zijn dat zij wel eens faalden, dat zij bij de keus van leiders en uitvoerenden niet immer het juiste inzicht toonden; moet ook worden toegegeven dat — sedert de groote opera-tooneelen zoodanig zijn ingericht, dat zij aan alle eischen die WAGNER stelt kunnen voldoen — de beteekenis van Bayreuth geringer geworden is, zijne romantische aantrekkelijkheid heeft het nog niet ingeboet. En telkenmale dat het „Festspielhaus" zijn deuren openzet blijkt het weer, hoe goed WAGNER gezien heeft, toen hij zijn kunsttempel stichtte daar in het stille afgelegen plaatsje.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wanneer wij het leven en werken van RICHARD WAGNER nader beschouwen, dan moeten wij erkennen dat de wereld weinig kunstenaars heeft opgeleverd, die zulk een hervormenden, beheerschenden, fascineerenden invloed hebben uitgeoefend. Hij bezat eene vastheid van karakter en een doorzettingsvermogen die men, waren ze voor minder belangrijke doeleinden aangewend, koppigheid zou kunnen noemen. Hij had, naast onverdroten toewijding aan zijn doel, een vast geloof in zich zelf; hij bezat de gave anderen voor zijn arbeid te interesseeren en hen te stellen in den dienst van zijn ideaal.

Zijn arbeidskracht was reusachtig, zijn door-

zettingsvermogen niet geringer, en dat niettegenstaande eene niet sterke gezondheid. Nerveuze aandoeningen en aanvallen van aangezichtsroos hebben hem zijn gansche leven gekweld.

Vragen wij: wat is de beteekenis van WAGNER als hervormer? dan is 't antwoord: hij heeft ingezien dat het opera-bedrijf, zooals het ontaard was, geheel strijdig was met elk begrip van kunst; dat de Opera geworden was eene onzinnige vertooning, die uit een verstandelijk en aesthetisch oogpunt beschouwd, in geen enkel opzicht te verdedigen was.

Bij het vele wat hem tegen de borst stuitte rekende hij ook de inwendige inrichting van de opera-gebouwen: het zoogenaamde „Loge-huis". Daarom moest in zijn gebouw te Bayreuth slechts één rang, moesten de plaatsen amphiteatersgewijs gebouwd en voor allen gelijk zijn. Wie het gebouw gezien en er de voorstellingen bijgewoond heeft, zal erkennen dat WAGNER goed heeft gezien. Maar — eigenaardig! — toch moest hij zich eene concessie getroosten: eene vorstenloge boven de plaatsen voor het publiek!

Eene tweede eigenschap van het gebouw te Bayreuth is het zoogenaamde „overdekte orkest". Het denkbeeld was reeds vroeger geopperd; GRÉTRY, de Luikenaar die lange jaren het Parijsche opera-tooneel beheerschte, spreekt in zijne gedenkschriften reeds over de wenschelijkheid, de spelenden in de orkestruimte aan het oog te onttrekken. WAGNER heeft dit denkbeeld verwezenlijkt: te Bayreuth is van 't orkest niemand zichtbaar, ook niet de dirigent. Dat is een groot voordeel! Moet misschien worden toegegeven, dat de klank aan helderheid iets inboet, het feit dat

het orkest nimmer, ook in de sterkst geinstrumenteerde gedeelten, de zingenden overstemt, en het voorrecht dat de (niet altijd aesthetische) aanblik van 't blazen en strijken verhinderd wordt, komt aan 't rustig genieten van den hoorder ten goede.

Dat overdekte orkest was ook — ten deele — de aanleiding tot eene verandering van de orkestbezetting. Had WAGNER tot nu toe zich vergenoegd met (zooals in *Lohengrin*) eene drievoudige bezetting van de blaasinstrumenten, en zelfs in de *Meistersinger* dat getal — behalve bij de fluiten, trompetten en bazuinen — weer tot twee teruggebracht, in den *Ring* schreef hij vier- en vijfvoudige bezetting voor, wendde hij acht hoorns aan, en allerlei tot nu toe weinig gebruikte instrumenten zooals de Contrabas-tuba, de Contrabasbazuin en de Bastrompet. Dat alles geeft een oneindig rijk instrumentaal kleurenpalet, waarover de klank van vele (somtijds zes) harpen een gouden glans werpt.

Dat WAGNER ook de dichter van zijne teksten was, is bekend. In den tijd dat zijn werk nog zoo fel bestreden werd, den tijd der thans vrijwel uitgestorven „anti-wagnerianen", hoorde men vaak de literatoren zeggen dat een zoo groot toonkunstenaar als WAGNER „natuurlijk" geen dichter kon zijn, terwijl de reactionaire musici juist het omgekeerde beweerden.

De waarheid zal ook hier wel in 't midden liggen! In de teksten van WAGNER staan wondermooi-poëtische gedeelten naast andere waar de Duitsche taal vaak geweld wordt aangedaan. Zijn toepassen van de „alliteratie" (stafrijm) en zijn aanbrengen van oude, reeds vergeten, ook van

door hem afgeleide of verzonnen woorden, maken dikwijls zijne bedoeling onduidelijk.

De door WAGNER geschreven filosofische verhandelingen (SPIRO zegt dat ze geschreven zijn in „ein furchtbares Deutsch") zijn zeer ingewikkeld en, door de taaie, lange zinnen, moeielijk te begrijpen. Hij toont zich daarin een geheel overgegeven volgeling van SCHOPENHAUER.

Hoe men over die geschriften moge denken, niemand zal tegenspreken dat uit alles wat zij bevatten eene volstrekt ideale bedoeling spreekt.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wij hebben nu, zij 't slechts in vage trekken, een beeld geschetst van den kunstenaar WAGNER. De vraag dient nu nog beantwoord: hoe staan wij tegenwoordig tegenover hem en zijne kunst?

Wie oud genoeg is om zich den ganschen loop der dingen, die WAGNER betreffen, te herinneren zal zeker 't volgende onderschrijven: zoodra WAGNER begint de aandacht te trekken, prikkelt hij de conservatieve toonkunstenaars. Dat komt voort, ten deele uit zucht tot zelfbehoud, maar ook door het verkeerd begrijpen van door WAGNER gebezigde uitdrukkingen, die gaarne zich van „orakeltaal" bedient. Tegenover die bestrijders stonden de bewonderaars, die door dik en dun met den „Meester" (hoofdletter niet te vergeten!) meegingen, gesprekken voerden in eigen-bedacht Nibelungen-jargon, en elkander namen gaven die aan WAGNER's werken ontleend waren. Zij duldden niet dat een enkel afkeurend woord over WAGNER werd gesproken. Dàt waren de ergste! Zij toonden de waarheid van 't spreekwoord „behoed mij voor mijne vrienden" enz. Zij hebben aan de zaak veel kwaad gedaan!

De tijd, de groote nivelleerder, heeft dat alles in 't reine gebracht. Het begrip dat WAGNER een groot, een zeer groot, geniaal kunstenaar is heeft meer en meer ingang gevonden en toegevendheid gewekt voor zijne zwakkere hoedanigheden.

Zwakkere hoedanigheden! Wie die woorden voorheen zou hebben uitgesproken, zou zeker zijn gesteenigd! Thans hoort men ze bedaard, veelal met instemming aan.

Tegenwoordig durven wij erkennen, dat veel wat WAGNER schiep, al te zeer is uitgesponnen; dat vaak de handeling geheel stil staat, en dat de „logica" wel eens zoek is. Wij zien in dat hij enkele tooneelmatige eischen stelde die nooit te vervullen zijn, en erkennen, dat hij in zijn fantastisch idealisme te ver ging.

Iemand (was 't niet HANS RICHTER?) heeft gezegd, dat hij gaarne alle filosofische geschriften van WAGNER zou missen, voor nog twee muziekdrama's. Hier staan zeker velen aan zijne zijde, en dezen zullen ook erkennen, dat het verheffen van *Parsifal* tot het hoogtepunt van WAGNER's scheppingen, eene dwaling is. Zij zullen toegeven dat juist dat laatste van zijne drama's, naast veel schoons, ook ouderdomsverschijnselen geeft.

Maar dit zij, over WAGNER, niet het laatste woord! Wie muziek schrijft als het voorspel van *Lohengrin*, het derde bedrijf van de *Meistersinger*, het voorspel, de liefde-tooneelen en het slot van *Tristan*; wie kunstwerken schept als de eerste acte en het slot („Feuerzauber") van *die Walküre*, als een „Waldweben" uit *Siegfried*, een voorspel van *Parsifal*, hem komt het toe in de muziekgeschiedenis te worden gesignaleerd als

een der grootste genieën die ooit geleefd hebben.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Een genie in den volsten zin van 't woord, zij 't ook met geheel andere eigenschappen, is ook HECTOR BERLIOZ, die 11 December 1803 te la Côte-St. André, bij Lyon en Grenoble geboren is. Dat zijne geboorteplaats gelegen is in eene mooie, romantische omgeving, heeft zeker op zijn wezen grooten invloed uitgeoefend. Zijn vader was arts, tamelijk vermogend en in zijn vak een man van beteekenis; bovendien filosoof en zeer beslist vrijdenker. Zijne moeder, eene mooie vrouw, maar ziekelijk en overdreven bigot, stond op het standpunt dat zij een onoverwinnelijken afkeer had van alles wat met muziek en tooneel samenhing. De tooneelspeler en de toonkunstenaar gingen — volgens haar — de eeuwige verdoemenis tegemoet.

De opleiding van den jongen BERLIOZ was niet gericht op de muzikale loopbaan. Zijn vader wenschte ook hem geneesheer te zien worden. Wat hij van de muziek in zijne kinderjaren leerde, werd hem toevallig en vrij stelselloos bijgebracht. Zoo leerde hij fluit en guitaar, en ook een weinig vioolspelen. Nooit echter heeft hij eenig pianoonderricht genoten, heeft dus nimmer zijne composities aan dat instrument samengesteld, en almede daardoor zoo volstrekt „orkestraal" leeren denken en tevens — als onmiddellijk gevolg — zijne grondige kennis van de orkestinstrumenten opgedaan. Uit zijne jonge jaren hooren wij ook van proeven van compositie; de aanleiding daartoe was het vinden van een oud boek van RAMEAU dat de theorie der muziek behandelt. BERLIOZ heeft het ijverig bestudeerd, en — zeer verklaarbaar! — er niets van begrepen.

Als hij den leeftijd om student te worden heeft bereikt gaat BERLIOZ naar Parijs; daar woont hij eene opvoering van *les Danaïdes* van SALIERI bij, en is verrukt. Hij verneemt ook dat de bibliotheek van het Conservatorium voor een ieder toegankelijk is, wordt een trouw bezoeker, verdiept zich in de partituren van GLUCK en verwaarloost zijne medische studie. Ten slotte geeft hij die geheel op en besluit toonkunstenaar te worden.

Hij wordt als leerling aangenomen door LESUEUR, een kunstenaar met zeer bizondere denkbeelden, die toen reeds op den achtergrond geraakt was, maar twintig jaren vroeger (groot gunsteling van NAPOLEON) eene belangrijke figuur in 't Parijsche muziekleven was geweest. Onder zijne leiding schreef BERLIOZ eene Mis, die eenmaal in de kerk van St. Roche is uitgevoerd. Ook de — gedeeltelijk uitgewerkte — plannen voor eene Opera *les Francs-Juges* (tekst van zijnen vriend FERRAND) stammen uit dien tijd. Wat van dat werk gereed is gekomen heeft BERLIOZ later ten deele vernietigd; ten deele ook gebruikt in andere composities. De Ouverture is afzonderlijk uitgegeven.

Als eindelijk zijn vader er achter komt, dat BERLIOZ de medische studie er aan gegeven had, laat deze hem weten ('t zal wel voornamelijk op aanstoken van zijne vrouw zijn geschied) dat hij zijne maandelijksche toelage intrekt. Dat beteekende volstrekte armoede! Toch geeft BERLIOZ niet toe: hij wordt koorzanger in het Vaudevilletheater, geeft eenige slecht betaalde lessen, en leeft zóó zuinig, dat hij zelfs nog in staat was zich als leerling van het Conservatorium te laten inschrijven, waar hij de lessen van den contra-

puntist REICHA volgt. Eenmaal leerling van het Conservatorium, wil BERLIOZ ook trachten den *Prix de Rome* te verwerven; hij dingt mede, maar slaagt niet. Eerst bij het vierde concours heeft hij eenig succes: hij behaalt een tweeden prijs en in 't volgend jaar wordt hem de „Prix", dus na vijfmaal mededingen, toegekend.

Dat alles is begrijpelijk, wanneer men weet dat de conservatieve kunstenaars die den prijs te vergeven hadden („vieux podrages" noemde BERLIOZ ze) hem danig tegenwerkten; maar ook daarvoor is eene verklaring te vinden, en wel in den persoon van BERLIOZ zelf. Zijn obstinate aard moest wel tot conflicten leiden, wanneer hij in aanraking kwam met reactionnaire verstijfdheid.

In 1827 valt eene gebeurtenis, die voor BERLIOZ en zijn verder leven van groote beteekenis blijken zal: een troep Engelsche tooneelspelers komt naar Parijs en voert er stukken van Shakespeare op. BERLIOZ, die den dichter gloeiend vereerde (ofschoon hij, het Engelsch niet machtig, de stukken alleen door vertalingen kende) bezoekt de voorstellingen, raakt in geestdriftige vervoering, en wordt tevens wanhopig verliefd op de eerste tooneelspeelster van het gezelschap, HARRIET SMITHSON.

Omstreeks dienzelfden tijd was het orkest van het Conservatorium begonnen, onder de leiding van HABENECK, in zijne concerten de Symphonieën van BEETHOVEN uit te voeren; ook was de *Freischütz* te Parijs opgevoerd. Die muziek, van zoo geheel verschillenden aard dan 'tgeen BERLIOZ tot nu toe gehoord had, maakte een diepen indruk op zijn ontvankelijken geest, een invloed die in zijne werken duidelijk aan 't licht komt. Ook hij

besluit eene Symphonie te schrijven, en brengt de eerste ontwerpen van zijne *Symphonie Fantastique* op 't papier.

Bij dat werk — belangrijk op zich zelf en belangrijk voor de kennis van BERLIOZ en zijne kunst — dient even te worden stilgestaan.

Het behoort, door het programma dat BERLIOZ er aan ten grondslag legt, tot de zoogenaamde „beschrijvende" of „programma"-muziek, en schildert de lotgevallen en gewaarwordingen van een jong kunstenaar die, wanhopig door een onbeantwoorde liefde, zich met opium vergiftigen wil, eene te kleine dosis neemt, en dientengevolge niet sterft, maar alleen in zware bedwelming geraakt. In dien toestand heeft hij hallucinaties. Hij ziet de geliefde in verschillende omgevingen en omstandigheden; hij droomt dat hij haar vermoord heeft en daarom ter dood veroordeeld en naar 't schavot wordt geleid, en ziet — in 't laatste deel — haar deelnemen aan een heksensabbat.

Die geliefde wordt, door 't gansche werk heen, gekarakteriseerd door één en dezelfde melodie, veranderd en vervormd al naar de te schilderen gebeurtenissen het verlangen. Het toepassen van zulke teekenende wijzen — BERLIOZ spreekt van „idée fixe" — is hetzelfde als wat kort na hem WAGNER zoo consequent mogelijk zal toepassen: „het Leidmotief".

De eindelijk verkregen Prix de Rome dwong BERLIOZ tot een verblijf in Italië; hij voldeed aan die verplichting en onderging ook daar weer indrukken, die in latere werken (o.a. in de Harold-symphonie) in tonen zouden worden omgezet.

Te Rome ontstonden enkele composities, waar-

van een: het zangstuk „*la Captive*" een der meest geliefde en gewaardeerde werken van BERLIOZ geworden is; een ander werk „*Lélio, ou le retour à la Vie*" — bedoeld als vervolg op de Symphonie Fantastique — heeft meer waarde als curiositeit dan als kunstwerk. BERLIOZ heeft daarin zijne fantaisie zóó laten „doorschieten", springt zóó vrijmoedig met de logica om en onderstelt bij den hoorder zulk eene naïeve meegaandheid, dat het werk vrijwel onuitvoerbaar en ongenietbaar mag worden genoemd. De enkele uitvoeringen, van tijd tot tijd gegeven, zijn even vele bewijzen voor die stelling.

Teruggekeerd uit Rome laat BERLIOZ zijne „Fantastique" te Parijs uitvoeren; hij huwt met HARRIET SMITHSON en smeedt daarmee een keten die al spoedig, voor beide partijen, veel te zwaar te dragen zal blijken.

In de volgende jaren ontstaan eenige van zijne belangrijkste scheppingen: de „Symphonie dramatique" *Roméo et Juliette*, het Requiem (*Grande Messe des Morts*) met de vier orkesten van blaasinstrumenten die het bazuingeschal van den laatsten oordeelsdag weergeven, en de Symphonie met de solo-partij voor Altviool *Harold en Italie* die op aandringen van PAGANINI zou zijn geschreven.

Tegelijkertijd ontwikkelt BERLIOZ zich op litterair gebied tot den geestigen, scherpen, gevatten schrijver van critieken in dagbladen (Journal des Débats), gedenkschriften, opstellen over muzikale onderwerpen, flonkerend van geest en, nog steeds, het lezen overwaard.

Zooals elke Fransche componist, koesterde BERLIOZ den vurigen wensch eene opera te schrij-

ven en die ook opgevoerd te zien. De opera *Benvenuto Cellini* bracht de vervulling van dien wensch, maar ook eene teleurstelling: het werk vermocht niet den bijval van het publiek te vinden. Trouwens, het is hoogst eigenaardig dat de kunst van BERLIOZ in 't buitenland, met name in Duitschland, veel vroeger begrepen is dan in zijn vaderland. Dat ondervond hij op zijne reizen, die evenvele triomftochten voor hem waren; dat bleek ook uit de aanbieding van de plaats van keizerlijk hofkapelmeester te Weenen, hem namens den keizer van Oostenrijk gedaan. BERLIOZ aanvaardde die betrekking niet. Hij was te zeer geboren Franschman, te veel Parijzenaar geworden om in 't buitenland te kunnen aarden.

Het huwelijk met HARRIET SMITHSON bleek al spoedig eene algeheele mislukking! De echtelieden maakten elkander — zij door hare jaloerschheid, hij door zijn ongebreideld temperament — het leven tot een hel. Na eenige ellendige jaren gingen zij uit elkander; de wettelijke scheiding volgde. BERLIOZ sloot toen een tweede huwelijk met de zangeres MARTIN-RECIO, en deze keus was al even ongelukkig. Zij — als zangeres van geenerlei beteekenis — dwong haren echtgenoot haar in al zijne concerten te laten optreden.

In de tweede helft van zijn leven componeerde BERLIOZ nog o.m. *la Damnation de Faust* (de omwerking en aanvulling van zijn *Huit Scènes de Faust*, een werk uit zijne jeugd), de Opera *Béatrice et Bénéaict* en het groote muziekdrama *les Troyens*, dat hij voor een van zijne belangrijkste werken hield, maar dat — trots de vele schoonheden die 't bevat — geen plaats in 't repertoire heeft verworven.

Een, hem waardigen, ambtelijken werkkring heeft BERLIOZ in Frankrijk nooit gevonden. Het eenige postje wat de regeering hem toevertrouwde, was dat van bibliothecaris van het Conservatorium. Zoo was zijn levensavond tamelijk somber. Een groot verdriet trof hem, toen zijn eenige zoon, die zeevaarder geworden was, in West-Indië aan de gele koorts stierf; hij werd oud en zwak en overleed op 8 Maart 1869.

— — — — — — — — — — — — — — —

Eene korte beschouwing van BERLIOZ, den componist, moge hier volgen. Zijne melodiek is rijk en vloeiend, zéér bizonder van karakter en — vóór alles — van groote gevoeligheid. Daarentegen zou zijne harmoniek, in vele opzichten, gebrekkig moeten worden genoemd, wanneer zij niet zoo duidelijk de bewijzen gaf, juist eene van zijne kenmerkende eigenaardigheden te zijn. Zeker is 't, dat menige accoord-verbinding in zijn werk vreemd aandoet, even zeker dat die quasi-onhandigheid vaak van groote bekoorlijkheid is.

Als „instrumentator" moet BERLIOZ als een ontdekker van nieuwe werelden beschouwd worden; als zoodanig is hij onovertroffen! Bij hem instrumentale combinaties en effecten, die vóór hem, niemand bedacht of gevonden had. Als dramatisch componist daarentegen, mogen wij hem niet zulk eene hooge waarde toekennen. Het zal velen vreemd klinken, maar 't dient gezegd: de uiterst moderne BERLIOZ had, waar het de opera betrof, ouderwetsche begrippen; hem ontbrak het juiste inzicht in den aard van het muziekdrama. Dat is ook de oorzaak — en de „dramatische" Symphonie *Roméo et Juliette* is er het bewijs van — dat

hij trachtte de Cantate, de Symphonie en het Muziekdrama tot één geheel te versmelten, eene poging die tot volstrekt tweeslachtige producten leidde.

Het moge klinken als een paradox maar het is niettemin waarheid: BERLIOZ was nooit dramatischer dan in de muziek die hij niet voor het theater schreef.

Ik heb 't hiervoor reeds gezegd, ook als literair schrijver was BERLIOZ van beteekenis. De lectuur van zijne *Mémoires*, van de *Soirées d'Orchestre*, van zijne brieven, schenkt een groot genot. Men leze ze! maar — zoo mogelijk — in de taal waarin ze geschreven zijn, in 't Fransch (de Duitsche vertaling brengt den stijl niet overal tot zijn recht) en completeere daarmee het beeld van een der grootste figuren uit de kunstgeschiedenis van de 19e eeuw.

Nog eene eigenaardige bizonderheid! Waar WAGNER in zijne kunstuitingen wordt nagevolgd door eene groote reeks van — voor 't meerendeel — zeer zwakke epigonen, staat BERLIOZ vrij wel alleen. Mag men al bij enkele componisten die na hem kwamen 't een of ander vinden dat aan zijnen aard doet denken, eene „school" heeft hij nimmer gevormd.

Dat is wel het geval — zij 't ook op een ander gebied — met FRANZ LISZT (1811—1886), nog één wien men het schrijven van programma-muziek tot een ernstig verwijt maakte. LISZT is voor de groote massa de incarnatie van het klavierspel; zij weet, dat hij de grootste pianist van alle tijden was, en dat hij juist als zoodanig ('t is hiervoor reeds gezegd) „school gemaakt" heeft. In die hoedanigheid beschouwen wij hem hier niet! Liever

willen wij onderzoeken wat hij voor de toonkunst in 't algemeen beteekent.

Wonderkind, leerling van CARL CZERNY, stelt LISZT reeds als twaalfjarige knaap alle pianisten in de schaduw. Hij gaat naar Parijs en is daar al spoedig de held van de voorname salons. Als jongeling maakt hij een crisis door: de muziek staat hem tegen, de geestelijke stand trekt hem aan. Het hooren van PAGANINI prikkelt zijne eerzucht; hij wil op de piano hetzelfde bereiken: effecten die vóór hem onbereikbaar heetten, ja ongekend waren, en wijdt zich daarom nog een tijd lang aan de meest ingespannen studie.

Toen die tijd verstreken was, was voor LISZT, den pianist, niets meer onmogelijk; zijn spel baarde een ongehoord opzien. Zijne talenten, maar ook zijne sterk bekorende persoonlijkheid oefenden groote aantrekkelijkheid uit, zóó zelfs dat de gravin D'ANGOULT (als schrijfster bekend onder den naam DANIEL STERN) man en kinderen verliet om LISZT te volgen. Zij leefden tien jaren samen, en gingen toen weer uiteen. Drie kinderen waren de vrucht van deze verbintenis; om hunne toekomst te verzekeren volgde LISZT nog tien jaren lang de virtuozen-loopbaan; overal vierde hij de grootste triomfen, en gaarde een vorstelijk fortuin bijeen, waarmee hij van tijd tot tijd op koninklijk milde wijs wist om te springen.

Eindelijk, het voortdurend rondtrekken als virtuoos moede, vestigde LISZT zich in 1849 te Weimar; hij was er benoemd tot „groothertogelijk hofkapelmeester in buitengewonen dienst" met de meest ver strekkende volmacht.

Daar — te Weimar — heeft LISZT een zegenrijken arbeid verricht. Zijn werken en streven

voor WAGNER, wiens *Tannhäuser* en *Lohengrin* hij opvoerde, is ons reeds bekend, maar dat was niet het eenige. Steeds sprong hij in de bres voor jonge talenten, wier werken hij zoo zorgvuldig mogelijk vertolkte.

Die eerste jaren te Weimar waren voor den componist LISZT eene overgangsperiode. Had hij tot nu toe voornamelijk virtuozenstukken en transcripties voor de piano geschreven (deze laatste — waarvan de bewerking der negen Symphonieën van BEETHOVEN en die van de „Fantastique" van BERLIOZ schitterende voorbeelden zijn — en 't zoo voortreffelijk oorspronkelijke zóó nabij komend, als vóór hem niemand ze gemaakt had), nu schreef hij ook voor orkest.

In de „Symphonische gedichten" (gelukkig gevonden titel!) geeft hij uitnemend geslaagde proeven van programma-muziek, die het goed recht van deze richting in de kunst onomstootelijk bewijzen. Met die werken heeft LISZT een nieuwen kunstvorm geschapen, en in dien vorm hebben velen die hem volgden (ALEX. RITTER, ST. SAËNS, RICHARD STRAUSS) menig belangrijk werk gecomponeerd.

Te Weimar bleek het ook, dat LISZT een dirigent van buitengewone hoedanigheden was. Hij vatte zijn ambt op als eene hooge roeping; van hem de trotsche uitdrukking: „wir Dirigenten sind „Steuermänner, keine Ruderknechte". Zulk een stuurman was LISZT, en niet alleen ten opzichte van de Opera, maar ook in de richting van de concertmuziek. Zijne vertolking van de Symphonieën van BEETHOVEN was — tijdgenooten, waaronder in de eerste plaats WAGNER, verzekeren het — onovertroffen.

Zoo werkte LISZT te Weimar, de kunst ten zegen, tot 1861. In dat jaar bereidde hij de eerste opvoering voor van *der Barbier von Bagdad* van PETER CORNELIUS; de intendant DINGELSTEDT, reeds lang jaloersch op den grooten invloed van den machtigen hofkapelmeester, had eene beweging tegen die opera op touw weten te zetten, maar had gezorgd zelf buiten schot te blijven. Die oppositie uitte zich bij de eerste opvoering in een gruwelijk kabaal. Wel gaf het publiek twee dagen later den meester schitterend revanche, door hem na de uitvoering van de 7e Symphonie van BEETHOVEN eene ovatie te bereiden, maar LISZT was te zeer gekrenkt. Hij nam zijn ontslag en zwoer nooit meer ééne maat te Weimar te dirigeeren! Hij heeft woord gehouden! Afwisselend verblijf houdend te Rome, Pesth en Weimar, wijdde LISZT zich geheel aan het onderrichten van de vele talenten, die van hem, den hoogepriester van de piano, hunne laatste wijding kwamen ontvangen. Tal van leerlingen kwamen uit zijne school voort; om slechts enkele van de voornaamste te noemen: CARL TAUSIG, HANS VON BÜLOW. KLINDWORTH, D'ALBERT, SOPHIE MENTER, LAMOND, MAX V. D. SANDT.

Ook LISZT was een geestig schrijver van puntige, mooi-gestyleerde essais, o.a. „Chopin", „Harold en Italie", en een voortreffelijk boek over „de Zigeuners en hunne muziek". Hij was eene sterk fascineerende persoonlijkheid, van hem ging eene bekoring uit, die voor velen, en vooral voor vrouwen, onweerstaanbaar was.

Het is reeds gezegd: hij stond steeds klaar, waar het gold het werk van zijne kunstbroeders te propageeren; jonge talenten vonden steeds zijn

steun, voor BERLIOZ en zijne werken was hij een onvermoeid propagandist, maar 't meest van allen heeft RICHARD WAGNER hem te danken. Hij waagde het, na den *Tannhäuser*, den *Lohengrin* — het werk van een veroordeeld staatsmisdadiger! — op te voeren, bewijs van moed en onafhankelijkheidszin; hij schreef geestdriftig gestelde artikelen waarin hij den lezer met kracht overtuigde, hoeveel schoonheid in de werken van WAGNER verborgen lag, en gaf — als proeven daarvan — arrangementen voor piano van de belangrijkste fragmenten.

En juist daarin, in zijn „transcripties" voor piano (die een groot gedeelte van zijne werken uitmaken) staat LISZT geheel op zich zelf, is hij de onovertroffen meester. Hij heeft daarmee, voor de techniek van het pianospel, geheel nieuwe wegen gebaand. Maar ook in zijne oorspronkelijke composities is heel wat van groote beteekenis! Velen meenen, dat LISZT slechts *Hongaarsche Rhapsodieën* heeft geschreven, en weten niet hoeveel hij schiep, van oneindig grooter beteekenis. Daar zijn de Sonate voor piano („*d'après une lecture de Dante*"), een in ieder opzicht grootsch werk, de „*Années de pélerinage*", de beide Pianoconcerten en de veel te weinig gespeelde „*Totentanz*"; daar zijn de orkestwerken, en daaronder in de eerste plaats de reeds genoemde Symphonische Gedichten. Dat is geheel zijne eigen vinding; dat is de „programma-muziek" in hare eenig juiste toepassing; en — eindelijk — daar zijn de beide groote Symphonieën (*Faust* en *Dante*), beide, maar vooral de eerste, monumentale bewijzen van groote scheppingskracht.

Met dit alles moge bewezen zijn dat FRANZ

Liszt behoort te worden gerangschikt onder de meest belangrijke figuren van de nieuwere muziekgeschiedenis. Hij vormt de schakel die de „romantici" en de „modernen" verbindt. De beschouwing van zijn leven en werken heeft ons gebracht op den drempel van den nieuwen tijd. Daaraan moge dan de volgende — en laatste — voordracht gewijd zijn.

Literatuur:

Biografieën van R. Wagner, door:
Carl Fr. Glasenapp — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
Gerh. Schjelderup — Leipzig: F. E. C. Leuckart.
Max Koch — Berlin: Ernst Hofmann u. Co.

R. Wagner: Gesammelte Schriften — Leipzig: E. W. Fritzsch.

Biografieën van Fr. Liszt, door:
Lina Ramann — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
Aug. Göllerich — Berlin: Marquardt u. Cie.
Jul. Kapp — Berlin: Schuster u. Loeffler.

Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
Fr. Liszt: Literarische Werken (Duitsche uitgaaf) — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

Biografieën van Hector Berlioz, door:
Jullien —
Prudhomme —
Rich. Pohl — Leipzig: Elischer.
Rud. Louis — Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
Adolphe Boschot — Paris: Librairie Ploss.
a. La Jeunesse d'un Romantique.
b. Un Romantique sous Louis-Philippe.
c. Le Crépuscule d'un Romantique.)
H. Berlioz: Mémoires; A Travers Chants; Les Soirée's d'Orchestre — Paris: Culman Lévy.
Julien Tiersot: Berlioz et la Société de son temps — Paris: Librairie Hachette.

TWAALFDE VOORDRACHT

VERDI EN DE MODERNE ITALIAANSCHE OPERA — DE DUITSCHE MUZIEK IN DE TWEEDE HELFT DER 19E EEUW — HET MODERNE FRANKRIJK, ENZ. ENZ.

G. T.

Staan wij al — zooals de slotwoorden van de vorige voordracht zeggen — op den drempel van den modernen tijd, toch is het moeielijk de grenslijn precies te trekken; is 't onmogelijk de componisten in juist afgedeelde rubrieken onder te brengen. De een staat aan 't begin van zijn loopbaan midden in de romantiek, en wordt na geleidelijke evolutie hyper-modern; de ander blijft op 't eenmaal ingenomen standpunt staan, zonder door den vloed van 't muziekleven aan 't wankelen te worden gebracht; een enkele zelfs toont zich reactionnair en tracht tegen den stroom op te zwemmen. Zoo worden de lijnen vervaagd, de grenzen verdoezeld, en is 't onmogelijk het tijdstip waarop de „nieuwe tijd" aanbreekt, met juistheid te bepalen.

Wenden wij onzen blik nog eens naar Italië, dan zien wij in GUISEPPE VERDI een voorbeeld van 't eerste geval.

Geboren in 1813, in 'tzelfde jaar als R. WAGNER, is hij in 1901, dus op 88 jarigen leeftijd gestorven. Hij was de zoon van een eenvoudig herbergier.

Zijne eerste opera's zijn geschreven in den bekenden Italiaanschen trant: zij hebben pak-

kende melodieën, en eene simpele, bijna schamele instrumentatie van de solo-nummers; daarentegen wordt in de groote ensembles het „koper" op luidruchtige manier aangewend, de groote trom niet gespaard. Voorbeelden van deze schrijfwijs zijn: de Opera's *Nabuchodonosor* en *Ernani* (resp. 1842 en 1844). Een volgend tijdperk omvat werken van meer belang; tusschen 1851 en 1853 liet VERDI zijn *Rigoletto*, *Il Trovatore* en *Traviata* opvoeren, opera's die, in hare soort, meesterwerken zijn, die zich nog steeds in het repertoire handhaven.

De opsomming der hoedanigheden van de muziek van VERDI mag niet als volstrekte afkeuring worden opgevat. Zeker! zij is, in vele opzichten, Italiaansch-conventioneel, maar heeft ook eene sterk dramatische kracht en een vurigen hartstocht die — bij goede vertolking — alles meesleept. Maar, VERDI stond midden in zijn tijd, maakte zijne beweging mee en onderging zijn invloed. Ook voor VERDI en zijne kunst heeft WAGNER niet vergeefs geleefd en gewerkt!

Dat wil niet zeggen: „VERDI is in zijne laatste periode Wagneriaan geworden". Niets is meer bezijden de waarheid! VERDI kwam tot het juiste begrip van het dramatisch-ware, en toen — de consequentie trekkend — heeft hij een zeldzaam voorbeeld gegeven van zelfkennis, geestkracht en genialiteit. Hij sloeg eene andere richting in, veranderde zijn stijl en schrijfwijs, en componeerde op den leeftijd, die voor velen den rusttijd beteekent, nog de Opera's *Aida* (1871), *Otello* (1887) en *Falstaff* (1892). Met dit laatste werk, geschreven op bijna tachtigjarigen leeftijd, geeft VERDI bewijzen van eene frischheid van geest, een pittigen

humor en eene scheppingskracht, die een dertigjarige tot eer zouden strekken.

Behalve zijne talrijke opera's schreef VERDI nog het zoo gaarne gehoorde, wereldberoemde *Manzoni-Requiem*; een buitengewoon belangwekkend strijkkwartet en eene reeks van mooie, zeer aparte geestelijke koorzangen, altegader bewijzen van genialiteit, die mede hem stempelen tot een der grootste figuren van zijnen tijd.

Na VERDI slaat de Italiaansche opera eene andere richting in: zij huldigt het „verisme", brengt de naakte waarheid op de planken. De representant van die richting is PIETRO MASCAGNI. Van zijne opera's worden hier alleen genoemd *Cavalleria rusticana*, *Iris* en *Ratcliffe*; daarvan mag slechts de eerste een succes heeten, maar dan ook een zeer groot en duurzaam. Die kleine opera heeft in den kortst denkbaren tijd de gansche wereld veroverd en blijft — vooral voor de groote massa — hare bekoring behouden. Datzelfde toont de tijdgenoot van MASCAGNI, RUGGIERO LEONCAVALLO; ook hij schreef verschillende opera's, verwierf een wereldroem met zijn *Pagliacci*, kon met de andere zich niet op die hoogte handhaven, en maakte met zijn *Roland*, hem door den gewezen keizer van Duitschland besteld, te Berlijn een jammerlijk fiasco.

Na hem komt PUCCINI met *Manon*, *Tosca*, *Bohème* en *Madame Butterfly*; hij is, in muzikaal opzicht, vooral in zijne harmoniseering, meer modern, maar niet zoo kras-veristisch. Trekken wij de slotsom, dan mogen wij wel aannemen dat de Italiaansche Opera het toppunt van haar roem heeft bereikt; eene daling is merkbaar.

In Duitschland vonden de klassiek-romantici, MENDELSSOHN en SCHUMANN, vele volgelingen. De meesten onder hen schreven eene muziek die door slapheid en tegemoetkoming aan den smaak van het publiek, oorzaak was eener sterke verwatering van de kunst. De uitdrukking „Mendelssohn-limonade" waarmee een recensent die kunst kwalificeerde, is goed gevonden en bizonder karakteristiek!

Toch schuilen onder die epigonen wel enkele zeer belangrijke figuren, o.a. ROBERT VOLKMANN (1815—1883). Hij schreef twee symphonieën, waarvan de eerste (in d) geheel ten onrechte verwaarloosd wordt; een strijkkwartet en een trio die 't spelen overwaard zijn. Van betrekkelijke beteekenis is ook de figuur van MAX BRUCH, die nog een grooten aanhang heeft onder de muzieklievende menigte, in 't bizonder onder de zingenden, en dat niet zonder reden. Zijne groote Koorcantates (wereldsche Oratoria) toonen eene voortreffelijke koorzetting en stemmenbehandeling, en — dientengevolge — een bizonder mooien koorklank, ondersteund door eene zeer welluidende instrumentatie. Daarbij komt dat de welgekozen onderwerpen uit de Grieksche geschiedenis (*Odysseus*, *Achilleus*) en niet minder *das Lied von der Glocke* allen Duitschers — van uit hun schooltijd — welbekend zijn. De genoemde goede eigenschappen hebben tot op heden nog steeds opgewogen tegen de zwakkere hoedanigheden (zoetelijke, kleinburgerlijke melodievorming, eentonigheid van orkestklank ten gevolge van de „corpulente", al te volle instrumentatie) en die werken nog steeds in leven gehouden. De in de laatste jaren ingetreden verminderde be-

langstelling doet verwachten dat hunne dagen thans geteld zijn.

Dat is reeds lang het geval met de drie Symphonieën van BRUCH, die niemand ooit meer uitvoert, maar niet met het eerste van zijne drie Vioolconcerten. Dàt — het verdient hoofdzakelijk door zijne eerste twee gedeelten den naam van standaardwerk — handhaaft nog steeds zijne plaats in 't repertoire naast de Concerten van BEETHOVEN, MENDELSSOHN en BRAHMS.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Met BRAHMS (1833—1897) is de naam genoemd van den voornaamsten meester van de tweede helft der negentiende eeuw; van den laatsten vertegenwoordiger der klassieke, absolute muziek. BRAHMS had het voorrecht de sympathie te wekken van ROB. SCHUMANN, die hem met een artikel „*Neue Bahnen*" in de muzikale wereld inleidde. Hij werkte een korten tijd als muziekdirecteur in Detmold en te Weenen, maar gaf al spoedig elk openbaar ambt op, leefde alleen om te componeeren, en kwam niet anders op het podium, dan om zijne eigen werken, als pianist of als dirigent te introduceeren.

In den aanvang is BRAHMS moeielijk begrepen. Zijn grootsche eerste pianoconcert beleefde in 't Gewandhaus te Leipzig een onbetwistbaar fiasco, zijn werk werd algèmeen „duister" en onverstaanbaar gevonden. Daaraan is veelal de onvoldoende vertolking schuld geweest. De omslag in de openbare meening ten opzichte van de muziek van BRAHMS, dateert van af het bekend worden van zijn „*Ein Deutsches Requiem*"; ook zijne kamermuziek (piano-kwartetten, trio's, vioolsonates, het groote piano-kwintet) hebben veel

bijgedragen tot zijne populariseering. Het aantal orkestwerken door BRAHMS geschreven is niet groot. In zijne jonge jaren schreef hij een tweetal serenades; zijne eerste symphonie draagt het opus-getal 68! Daarin verschilt hij wel zeer van de jonge componisten van onzen tijd, die zich gewoonlijk gedrongen voelen, als eerste werk eene symphonie van minstens een uur lengte te „scheppen".

Na die eerste symphonie schreef BRAHMS, met korte tusschenpoozen, nog een drietal andere, die zich waardig aansluiten aan de Symphonieën van BEETHOVEN en SCHUBERT. Dat HANS VON BÜLOW, in zijn geestdrift, de eerste van BRAHMS de „tiende Symphonie" noemde — hij wilde daarmee BRAHMS tot opvolger van BEETHOVEN uitroepen — is goed bedoeld en aardig gevonden, maar 't was toch eene onhandigheid. Den tegenstanders gaf hij daarmee een wapen in de hand.

Even onhandig was 't van de anti-Wagnerianen, dat zij BRAHMS tot hun patroon kozen. BRAHMS was geen anti-Wagneriaan! Hij kende de werken van WAGNER door en door en wist ze te waardeeren. Maar, BRAHMS was zich bewust dat zijne richting geheel verschillend was, en — eigenaardig bewijs! — hij heeft dan ook nooit eene opera geschreven, en toonde daarmee eene groote mate van wijsheid en zelfkennis. Naar dien weg wezen zijne gaven hem niet: hij zou er zeker gestruikeld zijn.

Toch was BRAHMS een dichter in tonen, als weinige; dat bewijzen zijne talrijke liederen en de kleine koorwerken: *Schicksalslied*, *Gesang der Parzen* en *Nänie*; kortom, BRAHMS behoort zeker tot de uitverkorenen, zijne muziek verdient het,

vaak te worden uitgevoerd. De fouten die zijne bestrijders zoo overdreven sterk in hem afkeuren zijn zeker aanwezig, maar niet in zoo hooge mate als zij beweren; zij worden bovendien ten volle opgewogen door zijne groote en goede hoedanigheden.

— — — — — — — — — — — — — — —

Gelijkenis met BRAHMS, vooral ten opzichte van de richting, die hij volgt (absolute muziek: liederen, orkest- en koorwerken, kamermuziek) vertoont MAX REGER (1873—1916); meester in het contrapunt, componeert hij Fuga's met hetzelfde gemak, als een ander een felicitatie-briefje neerschrijft; hij kent alle geheimen van het handwerk der kunst, maar schrijft in eenen zeer overladen stijl, waardoor zijn werk — dat vaak een te kort toont aan warme, boeiende melodie — bekoorlijkheid mist; het is bovendien moeielijk te volgen en dikwijls zeer onbegrijpelijk. Toch zijn ook onder de werken van REGER verscheidene meesterstukken van groote beteekenis aan te wijzen.

— — — — — — — — — — — — — — —

In den tijd dat LISZT zijne Symphonische Gedichten schreef en hooren liet, kwam eene benaming in zwang die — misschien wel door reactionnaire tegenstanders bedacht en als spot bedoeld — toch treffend karakteriseerend was; men sprak van de „Neu-Deutsche Schule". Die school telde een aantal geestdriftige, hartstochtelijke, soms fel-revolutionnaire discipelen. Van hen dient genoemd ALEXANDER RITTER, een ijverig volgeling en vurig vereerder van LISZT. Hij componeerde een paar Opera's (*der Faule Hans*, en

Weim die Krone) en ook verscheidene Symphonische Dichtungen (o.a. *Sursum Corda* en *Olaf's Hochzeitsreigen*). Zijne beteekenis ligt niet in die werken, maar veel meer daarin, dat hij RICHARD STRAUSS den weg gewezen heeft toen deze, nog geheel gebonden aan de klassieken, dreigde zich zelf niet te zullen ontdekken. STRAUSS, in 1864 te München geboren, heeft een merkwaardigen ontwikkelingsgang doorgemaakt. Opgegroeid in een kring, waarin zijn oer-conservatieve vader (eerste hoornist der hofkapel) het hoogste muzikale gezag vertegenwoordigde, componeerde hij zijne eerste werken in een stijl die geheel naar dien van BRAHMS was gecopiëerd; eene Symphonie in f, kamermuziek en het koorwerk *Wanderers Sturmlied* zijn daarvan de bewijzen. Die BRAHMS-vereering werd nog aangewakkerd toen STRAUSS, naast VON BÜLOW, als tweede dirigent van de hofkapel te Meiningen werd aangesteld. Maar, daar te Meiningen, leert hij ook ALEX. RITTER kennen, en deze, die dadelijk inziet dat de jonge STRAUSS een „moderne" in den dop is, stelt zich tot taak hem met de werken van den nieuwen tijd bekend te maken, vóór alles met de Symphonische Gedichten van LISZT. Dat alles had op STRAUSS een grooten invloed, maar het bracht hem — zeer begrijpelijk! — voor een korten tijd, van de wijs. Dat is merkbaar in twee van zijne werken die in dien tijd ontstaan zijn, de Viool-Sonate en de Symphonische Fantaisie *Aus Italien*, interessante pogingen den nieuwen geest in den ouden vorm te wringen.

Kort daarna echter toonde STRAUSS, dat hij zijn eigen weg gevonden had: met de „Tondichtungen" *Macbeth*, *Tod und Verklärung* en *Don Juan*;

die scheppingen gaven hem het recht zich aan 't hoofd van de modernen te plaatsen. Later volgden nog *Til Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Heldenleben*, de *Symphonia Domestica* en de *Alpensymphonie*.

Velen, en ik schaar mij bij hen, zien het hoogtepunt van het werk van STRAUSS in de drie eerstgenoemde „Tondichtungen". In de latere gaat de componist menigmaal zóó ver, dat men de grenzen van de muziek overschreden acht.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Zien wij nu eerst, voor wij de dramatische werken van STRAUSS bespreken, hoe de Opera in Duitschland zich heeft ontwikkeld (naast en na RICH. WAGNER) in aansluiting aan de meesters der romantische richting, SPOHR, WEBER en MARSCHNER. Dan valt dadelijk het oog op een beminnelijk, eenvoudig kunstenaar van groote gaven, op ALBERT LORTZING (1801—1851). Met de juiste zelfkennis, die hem ervan weerhield zijn talent te forceeren, bewoog LORTZING zich uitsluitend op het terrein der „Spiel-Oper". Die opera, ontstaan uit het zangspel, onderscheidt zich door eene eenvoudige, weinig ingewikkelde handeling, vaak eene greep uit het alledaagsche, burgerlijke leven; door de veelvuldige aanwending van het gesproken woord, daar waar in de groote opera het recitatief gezongen wordt; door lichte, bevattelijk-melodieuse zangnummers (veelal in den couplet-vorm) en door eene eenvoudige, zich nooit opdringende orkestpartij. De beste opera's van LORTZING zijn: *Undine*, *Czar und Zimmermann* en *der Wildschütz*. Iets dergelijks heeft IGNAZ BRÜLL geleverd met *das Goldene Kreuz*, eene opera die een tijd lang grooten opgang

maakte. Wat verder op dit gebied geleverd is, toont slechts hoe diep die tak van de dramatische kunst in Duitschland gezonken is. Toont KRETSCHMER in zijne *Folkunger* nog hier en daar eigenschappen van edeler aard, VICTOR NESSLER levert met *der Rattenfänger von Hameln* en *der Trompeter von Säkkingen* producten van een allerbedenkelijksten wansmaak; toont zich, in zijne weëig-zoete wijsjes, den slaafschen volgeling van den wil van 't opera-publiek. Dat die beide opera's toch nog zooveel succes konden verwerven, is voor een groot deel daaraan toe te schrijven dat de eene (*Rattenfänger*) eene algemeen bekende volkssage ten tooneele bracht, en dat aan de andere (*Trompeter*) het zoo bekende en geliefde gedicht van VICTOR VON SCHEFFEL ten grondslag ligt. Eén kunstenaar maakt eene uitzondering: PETER CORNELIUS, die met zijn *Barbier von Bagdad* een meesterstuk leverde, maar met zijn *Cid* zich geheel afhankelijk van WAGNER toonde.

Naast deze componisten stond eene groep van WAGNER-discipelen, die 's meesters theorieën en beginselen tot in 't uiterste betrachtten, maar die vergaten dat hun één wezenlijk ding ontbrak: de daemonisch-krachtig scheppende geest. Zij componeerden eindeloos lange muziek-drama's met eene reusachtige orkestbezetting, waartoe de muzikale inhoud in omgekeerde evenredigheid stond. Zij brachten de filosofie op de planken en slaagden er in, de verveling een onbetwiste zegepraal te bezorgen.

Zoo ging het, totdat EUGEN D'ALBERT optrad. Wekte aanvankelijk het bericht dat hij — componist van absolute muziek, van orkest-, piano-

en kamermuziekwerken — eene opera schreef, twijfel aan 't welslagen; meende men dat D'ALBERT, de BRAHMS-volgeling, naar 't onmogelijke streefde, de uitkomst was anders dan men verwachtte. Zijn eerste opera, *Gernot*, is nog te rangschikken onder de nà-Wagnersche muziekdrama's, maar de volgende *die Abreise* en *Flauto Solo* toonden dat de auteur zijn zelfstandig standpunt begon te vinden. Daarna kwam *Tiefland*, en deze opera (wel-is-waar gesteund door een allervoortreffelijkst tekstboek) bleek een „schot in de roos". Zij bracht haren componist eer, roem en goud in overvloed, en toonde dat hij dàt bezat, zonder hetwelk het knapst en geleerdst geschreven dramatisch werk een doodgeboren kind blijft: het echte „theaterbloed".

Ook RICHARD STRAUSS heeft verscheidene muzikaal-dramatische werken geschreven. Welk standpunt men inneemt ten opzichte van die werken, van den componist en zijne richting, het dient erkend dat zij van groote en onbetwistbare belangrijkheid zijn.

Daar is, in de eerste plaats, het groote muziekdrama *Guntram*, nog geheel geschreven in den laten (zwaar wijsgeerigen) WAGNER-stijl, eene verheerlijking van de „Entsagung"; daarop volgde *Feuersnot*, eene vinnige wraakneming op München, zijne geboortestad, die in waardeering voor den jongen meester was te kort geschoten, en te zijnen opzichte een benepen en kleinzielig standpunt had ingenomen. In *Salome*, waar — groote bizonderheid! — bijna de gansche tekst van 't drama van OSCAR WILDE op muziek is gezet, ging STRAUSS zoo ver als maar mogelijk was. Het perverse karakter van de prinses,

HERODES den zenuwlijder, het bloederig tooneel met het hoofd van den profeet, dat alles schildert hij met minitieuse juistheid, hij laat alle kleine trekjes en alle intieme bizonderheden van het drama tot hun recht komen, en bereikt het bijnaonmogelijke in 't scheppen van eene wulpschzinnelijke atmosfeer.

Is dus de muziek van *Salome* geene kost voor zwakke zenuwen, evenmin mag dit worden beweerd van die van 't volgende dramatische werk, *Electra*. Hier neemt STRAUSS weer een klassiek onderwerp, maar 't is door den dichter VON HOFFMANNSTHAL in 't modern-nerveuse omgezet. Met *der Rosenkavalier*, van denzelfden dichter, betreedt STRAUSS een geheel ander gebied, geeft veel wat zeer karakteristiek is, en schrijft een paar echt Weener walsen, die zijnen naamgenoot JOHANN geen oneer zouden hebben aangedaan. In *Ariadne auf Naxos*, dat in den oorspronkelijken vorm bedoeld was als intermezzo voor den *Bourgeois Gentilhomme* van MOLIÈRE, schrijft STRAUSS voor een klein orkest, bestaande uit een beperkt aantal solo-instrumenten, en bereikt daarmee uitgezochte effecten; later bewerkte hij 't opnieuw om het als zelfstandige opera te kunnen doen opvoeren.

Een nieuw dramatisch werk van STRAUSS is thans in 't zicht. Wat zal het ons bieden? Zal de mogelijkheid blijken, nog verder te gaan dan in *Salome* en *Electra*, of zal de componist omkeeren en teruggaan tot eenvoud en natuurlijkheid?

In Oostenrijk — dat wil voor de toonkunst zeggen: Weenen — in 't land van HAYDN, MOZART en BEETHOVEN, was de kunst, na den dood van

den laatstgenoemde vervlakt en ontaard, toen onverwacht een eenvoudig schoolmeestertje uit Linz a. d. Donau voor den dag trad met symphonieën, die voorloopig nog wel meer verwondering baarden dan dat ze werden begrepen, maar waaruit toch een indrukwekkend talent sprak. Bedoeld wordt: ANTON BRUCKNER, de bewonderaar en de volgeling (maar in 't symphonische!) van R. WAGNER, de componist van negen Symphonieën (de laatste is onvoltooid gebleven) die evenzooveel reuzenwerken zijn.

Wel lijden ze aan eene niet te loochenen onevenredigheid, wel zijn ze blijkbaar „brokkelig" ineengezet, wel ook zijn de afmetingen dikwijls onnoodig en ongemotiveerd groot, maar ze moeten nu eenmaal worden genomen zooals zij zijn. Dan wekken zij — mits goed uitgevoerd — trots al hunne gebreken, bewondering. Typeerend voor BRUCKNER en uitvloeisels van zijn landelijk-Oostenrijkschen aard, zijn de Scherzi van zijne Symphonieën; ietwat boersch en plomp, naïef-vroolijk en zelfs hier-en-daar ongegeneerd-populair geven ze uitdrukking aan de echte „Kirchweih"-stemming.

Met BRUCKNER is hetzelfde geschied als met WAGNER: de modernen hebben hem uitgespeeld tegen den (in hun oog) reactionnairen BRAHMS, en — natuurlijk! — ook hier, ten onrechte.

BRUCKNER is zijn leven lang even kinderlijk als boersch gebleven. Tegen de groote kunstenaars (WAGNER!) zag hij op als tegen de goden. Hij had dienzelfden kinderlijk-naïeven Zuidduitschen godsdienstzin, die ons ook tegemoetklinkt uit de kerkmuziek van HAYDN, die zich niet ontziet in de mis een vroolijk wijsje te laten klinken, en

die met „Onzen lieven Heer" omgaat als met een gezelligen ouden oom.

In den tijd van BRUCKNER bestond nog het Oostenrijk dat samengesteld was uit een aantal staten en nationaliteiten, alle verschillend in hun eigenaardig volkskarakter, dat zijn uitdrukking vindt in hunne muziek. Evenals, bij voorbeeld, de Hongaarsche muziek eene sterk sprekende, typische fysionomie vertoont, heeft ook de Boheemsche haar volstrekt eigen, gemakkelijk te herkennen karakter. Eene belangrijke figuur is FRIEDRICH SMETANA, de componist van de opera's *die Verkaufte Braut* (een onderwerp uit het volksleven) en *Dalibor* (eene helden-opera), van eene reeks van zes mooie Symphonische gedichten, die onder den collectieven titel van *Mein Vaterland* het schoone Bohemen verheerlijken, en van een belangrijk — zeer subjectief — strijkkwartet: *Aus meinem Leben.*

Een ander Boheemsche toondichter, ANTONIN DVÓRÀK, vereenigt in zijne muziek nationale karaktertrekken met den geest van BRAHMS, is evenwel toch zóó onafhankelijk en zóó oorspronkelijk begaafd, dat uit de bovengenoemde vereeniging toch eene volstrekt persoonlijke muziek te voorschijn komt.

DVÓRÀK is wel 't belangrijkste in zijn kamermuziek (piano-kwintet, strijkkwartetten!) en in zijne symphonieën; met zijne opera's is hij minder gelukkig geweest; hem ontbrak de echt-dramatische kracht. In 't laatst van zijn leven maakte hij eene zwenking naar de modernen, en schreef toen eene reeks van Symphonische gedichten, waarmee hij alleen maar bewees dat die „beschrijvende" muziek buiten het bereik van zijne

vermogens lag. Bovendien koos hij de onderwerpen voor die stukken ver buiten 't gebied van het uitdrukkingsvermogen der muziek (*das Goldene Spinnrad, die Mittagshexe*) of van veel te realistische strekking (*die Waldtaube*).

Trots dat alles is DVÓRÀK eene belangrijke verschijning in 't muziekleven, en niet in dat van Bohemen alleen. Zijn invloed is duidelijk merkbaar in de eerste werken van zijne jongere landgenooten OSCAR NEDBAL en JOSEPH SUK. In hunne verdere ontwikkeling zijn zij van richting veranderd: NEDBAL is bezweken voor de verleiding der luchtige muze van de operette; SUK is steeds meer in het ultra-moderne vaarwater geraakt.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Hebben wij van Bohemen gesproken als van een land met eene eigen muzikale fysionomie, met componisten in wier muziek het typische van dien landaard weer te vinden is, wij mogen van ons goede vaderland niet hetzelfde beweren. De groote tijd, waarvan SWEELINCK, VAN OORT en BAN de laatste vertegenwoordigers waren, is gevolgd door eene periode van hopeloos, onpeilbaar diep verval. De 18e en de eerste helft der 19e eeuw toonden in 't minst geen eigen muzikaal leven.

Er werd gemusiceerd, natuurlijk! en zelfs vrij druk en veel. De opera genoot de belangstelling van zekere kringen, en verschillende opera's van MOZART zijn kort na hun ontstaan, reeds hier te lande opgevoerd. Maar 't was alles „import"; van eigen leven was geen sprake.

In het midden der 19e eeuw heerschte hier te lande eene sterke neiging tot aansluiting aan de Duitsche (Mendelssohnsche) richting. De voornaamste leider van die beweging was JOHAN VER-

HULST, toonkunstenaar van buitengewone gaven, componist van — een binnen zeer beperkten kring — groot talent, dirigent van beteekenis, maar aarts-conservatief en daardoor een rem voor allen vooruitgang. Zijn tijdgenoot WILLEM FREDERIK GERARD NICOLAI, was een „modernist" in zijn hart, maar miste ten eenenmale de gave zijne muzikale gedachten in modernen vorm neer te schrijven, trachtte in zijne onmacht dit toch te doen, en was daardoor tot mislukking gedoemd. Hem komt evenwel de groote verdienste toe, als dirigent krachtige propaganda te hebben gemaakt voor de (in zijn tijd) moderne orkestliteratuur.

RICHARD HOL, als toonkunstenaar in 't algemeen de grootste van het drietal, houdt ongeveer het midden, maar toont als uitvoerend kunstenaar scherp uitgesproken moderne neigingen. Als componist is hij zeer ongelijk: nu eens (Symphonieën) een volgeling van MENDELSSOHN en SCHUMANN, dan weer (Symphonisch gedicht „Erklärung") een discipel van LISZT; soms ook — en dat is 't ergst! — geheel zich zelf, en dan dor en onverkwikkelijk.

Dit worde goed begrepen! RICHARD HOL was een der grootste en voornaamste figuren van ons muziekleven in de laatste helft der negentiende eeuw. Hij was een der beste dirigenten die Nederland heeft voortgebracht. Kundig, ervaren, door-en-door muzikaal, heeft hij een zegenrijken arbeid verricht. Dàt zal nooit worden vergeten! Maar, zijne composities verdienen niet die bewondering, die onhandige vrienden er aan schonken.

En nu zal misschien de één herinneren aan het bekende Soldatenkoor uit de Heiligerlee-Cantate, een tweede noemt eenige zijner best-geslaagde

liederen, een ander spreekt van een der mannenkoren; maar... één zwaluw maakt geen zomer!

Trouwens, de tijd heeft nu reeds geoordeeld! HOL is ruim 16 jaren dood, en geen programma van een concert van beteekenis bevat meer een werk van zijne hand.

— — — — — — — — — — — — — — — —

De beroering die omstreeks 1880 in de letterkundige wereld van Nederland heerschte, liet ook in de toonkunst haren invloed gevoelen. Ook daar begon het — zij 't niet zóó sterk als in de letteren — te gisten; ook daar gloorde het nieuwe licht. BERNARD ZWEERS (geb. 1854) kan als de verpersoonlijking van die nieuwe richting worden beschouwd. Hij studeerde eerst te Amsterdam, later aan het Conservatorium te Leipzig, in hoofdzaak onder S. JADASSOHN, een conservatief van de echte soort, getrouw volgeling van de Mendelssohn'sche richting. De invloed van zulk een leiding was te gevoelen uit de eerste Symphonie door ZWEERS geschreven; in de tweede toont hij zich meer vooruitstrevend, in de derde heeft de kunstenaar zich zelf gevonden. Hij toont daarin dat hij „nationalist" is, in den goeden zin. Dat blijkt uit den titel der derde Symphonie, „Aan mijn Vaderland", dat blijkt nog meer uit de opschriften boven de vier onderdeelen. Bij ZWEERS steeds het oprecht en ernstig streven, mee te werken aan de stichting van eene nationaal-Nederlandsche kunst. Hij schrijft op niet anders den Nederlandsche teksten; zijn motto is „*Eighen const is eighen leven*". Tot het belangrijkste wat hij schreef behoort wel de muziek voor den *Gysbrecht van Aemstel* van VONDEL.

ZWEERS had eene lange reeks van begaafde

leerlingen, die zijne beginselen tot de hunne maakten en ze hoog hielden. Dat — zoo de teekenen niet bedriegen — de tijd voor ZWEERS alweer voorbij is, ligt in den loop der dingen. Alleen het superieure, het klassieke is blijvend. Toch kan de man, die later de geschiedenis der Nederlandsche toonkunst schrijven zal, ZWEERS met eere noemen. Hij heeft goed werk verricht!

Een van de meest begaafden onder de jongere Nederlanders is DR. PETER VAN ANROOY; een klein aantal composities van hooge waarde doen 't betreuren dat zijne werkzaamheid als dirigent hem zóódanig in beslag neemt, dat hij als toondichter niet gegeven heeft, wat volgens zijne groote talenten van hem mocht worden verwacht. Hij is een waardig leerling van den man, die tegenwoordig wel met volle recht de eerste componist van Nederland mag worden genoemd, van DR. JOHAN WAGENAAR. Met eene reeks van orkestwerken, die de ontwikkeling der toonkunst op den voet volgden, heeft WAGENAAR bewezen, dat de moderne richting in hem weerklank vond. *Frithjof's Meerfahrt*, de ouverture voor *King John* van SHAKESPEARE, de *Blijspel*-ouverture, het symphonisch gedicht *Levenszomer*, *Cyrano de Bergerac*, *Saul en David* en *De getemde Feeks* volgen elkander op in steeds stijgende lijn, ieder werk rijper dan het vorige en dit overtreffend in karakteristiek van uitdrukking en heerschappij over de materie. De in 1917 geschreven *Symfonietta* zou als bekroning van deze reeks mogen worden beschouwd, wanneer zij oorspronkelijker van inhoud ware. Met zijne Cantate *de Schipbreuk* (tekst van den Schoolmeester) en de beide parodistische opera's *de Doge van Venetië* en *de Cid*,

bewijst WAGENAAR dat hij onze grootste muzikale humorist is en bovendien eene zeer geprononceerde begaving voor de dramatische muziek bezit.

Zijne werkzaamheid als leeraar heeft eveneens rijke vruchten afgeworpen: leerlingen als WILLEM PIJPER, ARNOLD WAGENAAR en VAN GOUDOEVER geven het recht te hopen dat WAGENAAR later zal mogen worden genoemd het hoofd eener Utrechtsche componistenschool.

Missen wij in de Noord-Nederlandsche muziek vaak den eigen toon, van die van 't naburig België kan dit niet worden gezegd. De Belgische, liever nog de Vlaamsche muziek heeft haar eigen taal en weet die op eigen manier te spreken. Wie van Vlaanderen en zijne muziek spreekt, noemt PETER BENOIT, den RUBENS der toonkunst van de negentiende eeuw, den man der breede penseelstreken, die aan de Vlaamsche volkskracht uiting geeft in zijne muziek en gaarne groote massa's in beweging brengt. (*De Schelde*, *de Rijn*, *de Oorlog* enz.) Zelden is een kunstenaar door tijdgenoot en nazaat zóó hoog vereerd, als BENOIT door zijne landgenooten. Na hem dienen genoemd: PAUL GILSON, de componist van *la Mer*, verbinding van orkest-muziek en declamatie, en LODEWIJK MORTELMANS van wien eene groote „*Homerische Symphonie*" en mooie liederen zeer de aandacht hebben getrokken.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Terwijl RICHARD STRAUSS in Noord-Duitschland zich opwerkte tot het leiderschap der modernen, arbeidde in Oostenrijk GUSTAV MAHLER met al de kracht zijner gezagwekkende persoonlijkheid aan de verwezenlijking van zijne idealen en aan de

verheffing der kunst. MAHLER toont de echte nerveuze, romantische muzikanten-natuur. Fijnbesnaard, dus prikkelbaar; overgevoelig, dus spoedig gekrenkt; bezield door het heilig vuur voor de kunst, vijand van al wat op transigeeren leek, een tyran voor allen die met of onder hem moesten werken, maar daarbij kinderlijk hartelijk en welwillend van aard. Eindelijk: zóó rijk aan muzikale gaven dat weinig toonkunstenaars hem in dat opzicht hebben evenaard en zeker niemand hem heeft overtroffen.

MAHLER was niet alleen groot als componist, ook als dirigent was hij een der uitverkorenen. Als leider van de Opera's te Pesth, Hamburg en Weenen wist hij voorstellingen van ongekende volmaaktheid tot stand te brengen.

De componist MAHLER heeft zich slechts op tweeerlei gebied bewogen: hij schreef òf liederen òf symphonieën. Zijn liederen zijn sterk subjectieve verklankingen van meestal eenvoudig-naïeve teksten die hij gaarne zoekt in de volks-poëzie. De *Lieder eines fahrenden Gesellen*, de tragische *Kindertotenlieder*, het poëtische *Wo die schönen Trompeten blasen* en het schalksche *Wer hat dies Liedlein erdacht*, ze zijn evenzoovele uitingen van geniale scheppingskracht en van gevoelige innigheid.

In zijne Symphonieën houdt de orkestbezetting gelijken tred met de reusachtige afmetingen. In verscheidene heeft MAHLER ook de menschelijke stem aangewend, nu eens in 't koor dan weer als solostem. Dikwijls verwerkt hij in die Symphonieën 't eene of andere van zijne liederen, en juist daardoor maakt hij op den onbevangen hoorder den grootsten indruk. Hoe dat komt? MAHLER

had een scherp oor voor het bekoorlijke geluid van het echte volkslied. Hij zong zooals de onbekende scheppers van die levenskrachtige volkswijzen gezongen hebben.

Er is meer: MAHLER was, na langen tijd, de eerste die eene populair-klinkende melodie dùrfde, die eene lang-uitgesponnen melodie kòn neerschrijven. Bij dat alles was hij een soeverein heerscher over de orkestrale middelen; in de kunst der instrumentatie — die voor hem geene geheimen had — is hij onovertroffen.

Na MAHLER is eene andere Oostenrijker, ARNOLD SCHÖNBERG de aandacht komen vragen; ultramodern, en dat nog in de overtreffende trap, durft hij combinaties neerschrijven die in felle botsing komen met alles wat tot op heden als regel gegolden had. Hij vindt — 't gaat immer zoo, wanneer eene nieuwe richting met overtuiging ingeslagen en met vastberadenheid gevolgd wordt — zijne aanhangers die hem door dik en dun volgen; daartegenover staat eene breede schare voor wie zijne producten slechts cacophonische klanken zijn.

Zijn jonge landgenoot, ERICH KORNGOLD, schreef op den leeftijd dat andere knapen nog naar tol en hoepel grijpen, orkestwerken waaruit een verbluffend technisch meesterschap sprak, en die ongetwijfeld als bewijzen van een buitengewoon talent mogen gelden. Vóór- en tegenstanders zijn — ook wat hem betreft — even kras in hunne uitspraken.

Beschouwen wij het muziekleven in Frankrijk, dan valt nog te noemen een tijdgenoot van MEYERBEER: DANIEL FRANÇOIS ESPRIT AUBER, componist

van een groot aantal opera's, waarvan de voornaamste *la Muette de Portici* de bewondering van RICH. WAGNER genoot.

HALÉVY heeft zich een wereldroem verworven met *la Juive*, maar dien niet kunnen handhaven met de — een tijd lang — veel gespeelde opera *la Reine de Chypre*. CHARLES GOUNOD, een beminnelijk, beperkt talent, die zoet-melodieus en welluidend wist te schrijven, zocht de onderwerpen voor zijne opera's in de drama's der wereldliteratuur, en componeerde een *Faust* die eene parodie geworden is op de tragedie van GOETHE, een *Roméo et Juliette* die maar een flauwe afdruk is van de scherp geteekende figuren bij SHAKESPEARE.

Van grooter beteekenis als dramatisch componist is GEORGES BIZET wiens muziek bij *l'Arlésienne* van DAUDET en wiens opera *Carmen* de wereld veroverd hebben. Zijn minder bekende *Pêcheurs de Perles* bevat zooveel moois, dat eene wederopvoering van die opera zeker te rechtvaardigen ware.

Het is reeds hiervoor gezegd: een Fransch componist voelt zich eerst bevredigd, wanneer hij eene opera geschreven heeft en ze heeft zien opvoeren. Dat verklaart het feit dat vele Fransche toondichters, die alleen door orkest- en koorwerken hier te lande bekend geworden zijn, ook verschillende opera's hebben geschreven. Zoo schreef SAINT-SAËNS, wiens symphonieën, piano- en viool-concerten op alle concertprogramma's voorkomen, *La Princesse jaune*, *Ascanio*, *Le Timbre d'argent* en de — zeer populair geworden — *Samson et Dalila*; van GABRIEL PIERNÉ — hier te lande bekend door zijne voortreffelijke koorwerken *L'an*

Mil, la Croisade des Enfants en *Saint François d'Assise* — noemt RIEMANN meer dan een dozijn opera's. VINCENT D'INDY, de directe volgeling van CÉSAR FRANCK, die echter bij zijn meester in poëzie en uitdrukkingsvermogen ten achter staat, is bekend door de opera's *Fervaäl* en *l'Etranger*.

Maar het moderne Frankrijk schreef niet alleen opera's, zijne symphonieën en zijne kamermuziek verdienen beter bekend te worden en behoeven waarlijk niet achter te staan bij wat Duitschland opleverde.

SAINT-SAËNS, CÉSAR FRANCK en FAURÉ schreven kamermuziek van hooge waarde; de eerste bovendien een drietal Symphonieën, vijf Concerten voor piano, drie voor viool en twee voor violoncel. FRANCK schreef slechts ééne symphonie, eene zeer persoonlijke uiting van een fijn-muzikalen geest. Concerten met orkestbegeleiding van zijne hand bestaan niet, daarentegen eene reeks van ernstige piano- en orgelstukken, die vooral uitmunten door volstrekt nieuwe akkoordverbindingen. In den allerlaatsten tijd zijn in Frankrijk twee figuren van groote beteekenis op den voorgrond getreden, CLAUDE DEBUSSY en MAURICE RAVEL. Zij passen, in hunne muziek, zeer consequent de toonladder van enkel groote seconden toe, en de daaruit ontstaande harmonieën van louter groote tertsen. Valt het niet te ontkennen, dat daardoor eene muziek van een zeer bizonder, verfijnd karakter ontstaat; dat effecten bereikt worden, die volstrekt nieuw zijn, aan den anderen kant dient erkend dat deze manier spoedig tot eentonigheid en geforceerdheid leidt.

Dat DEBUSSY en RAVEL kunstenaars van groote beteekenis zijn, worde grif toegegeven; dat zij de

dreigende verstarring hebben afgewend is hunne onvergankelijke verdienste. Of hunne kunst „de" kunst der toekomst is . . . wie zal het uitmaken?

Velen meenen dat hun arbeid een zoeken is naar 't nieuwe dat zeker eenmaal zal gevonden worden door den grooten kunstenaar, op wiens verschijnen wij allen hopen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wie de moderne Fransche muziek goed heeft leeren kennen, en daarna eene studie maakt van de muziek der nieuwe Russen, zal verrast zijn wanneer hij in de werken van MOUSSORGSKY dezelfde beginselen, hetzelfde harmonie-systeem als bij DEBUSSY ontmoet. Inderdaad heeft de Russische toonkunst een krachtig woord meegesproken bij het bepalen van nieuwe richtingen en beginselen.

Het Russiche volk is dan ook van oudsher bekend geweest als een der meest liederrijke naties der wereld.

De eerste componist van beteekenis, voor den Rus de verpersoonlijking van zijne nationale muziek, is MICHAËL GLINKA, wiens beide opera's *das Leben für den Czaren*, en *Russlan en Ludmilla* in zijn vaderland als nationale monumenten gelden.

Twee auteurs van interessante werken vertoonen de merkwaardigheid dat zij de toonkunst slechts als bijzaak beoefenden; CESAR CUI, in wiens muziek het nationaal-Russische element eene belangrijke rol speelt, was militair; hij bracht het tot den generaals-rang. BORODINE, componist van eene mooie Symphonie en van de zeer karakteristieke *Steppenskizze aus Mittel-Asien*, vervulde het ambt van hoogleeraar in de scheikunde.

De belangrijkste componist van die periode is ontegenzeggelijk PETER TSCHAIKOWSKY; hij schreef zes Symphonieën, een aantal opera's, verscheidene balletten, een viool- en twee pianoconcerten en ook eenige kamermuziek, waarvan het groote Trio in a wel het beste werk is.

Mag al TSCHAIKOWSKY hier en daar banaal zijn, mag zijne muziek meermalen de waarheid bewijzen van 't Fransche gezegde: „Grattez le Russe, il reste un Tartare", toch klopt er een echt muzikantenhart in, toch spreekt uit haar eene eerlijke overtuiging.

De latere Russen, RIMSKY-KORSAKOW, GLAZOUNOW, RACHMANINOFF, GLIÈRE en verschillende andere, hebben met hunne werken het goed recht hunner nationale kunst ten volle bewezen; komt het groote Russische rijk eenmaal nog tot rust en ontwikkeling, dan mogen wij van zijne toonkunst nog veel verwachten.

Skandinavië laat ook een eigen geluid hooren: GADE, HARTMANN en SVENDSEN, de meer moderne GRIEG, en de in uitersten vallende SIBELIUS (Fin van geboorte) zijn van dat land de voornaamste vertegenwoordigers.

Engeland, waar ten tijde van BYRD, BULL en PURCELL eene eigen kunst bloeide, waar HAENDEL met vorstelijke eer overladen werd, maakte eene lange periode van volstrekte muzikale onvruchtbaarheid door. WILLIAM STERNDALE BENNET, leerling van het Conservatorium te Leipzig, was niet alleen een groot vriend van MENDELSSOHN maar ook zijn blinde volgeling. COWEN, MACKENZIE en SULLIVAN (*The Mikado*!) mogen met eere worden genoemd; EDWARD ELGAR wees de meer moderne richting aan die COLERIDGE TAYLOR, GRANVILLE

BANTOCK en FREDERIK DELIUS met overtuiging volgden.

In Spanje schijnt een krachtig, zeer speciaal muziekleven te kloppen, dat echter tot nu toe aan ons voorbijgegaan is; één componist, ALBENIZ, heeft de aandacht getrokken en den wensch gewekt dat in onze concertzalen ook het Spaansche geluid moge worden gehoord.